

Université de Montréal

Gender trouble westernien : les représentations genrées dans les westerns de l'âge d'or
étasunien (1948-1962)

par Catherine Lemieux Lefebvre

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Faculté des arts et des
sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de maître
en études cinématographiques

[Décembre], 2014

© Catherine Lemieux Lefebvre, 2014

Résumé

Les westerns de l'âge d'or étasunien (1948-1962) mettent en scène un *gender trouble* en créant des personnages de femmes et d'hommes qui empruntent les uns et les autres aux caractéristiques genrées associées par la société nord-américaine et occidentale en général aux genres binaires du féminin et du masculin. Ce trouble genré se développe entre autres par la volonté de trois hommes de recréer la cellule familiale nucléaire conventionnelle dans *Red River* (1948) de Howard Hawks, par le rapport de peur et d'oppression du groupe social sur les individus dans *High Noon* (1952) de Fred Zinnemann et *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray, ainsi que par la rencontre opposant l'homme de l'Est et l'homme de l'Ouest dont les idéologies et les valeurs divergent dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) de John Ford.

Mots clé

La rivière rouge; Le train sifflera trois fois; Johnny Guitare; L'homme qui tua Liberty Valance; western; gender; genre; trouble dans le genre; féminité; masculinité

Abstract

Golden Age American westerns movies (1948-1962) display "gender trouble" by creating male and female characters who borrow gendered characteristics from one another. In North American and Western societies en general, these characteristics are associated with binary feminine and masculine gender constructions. For instance, gender trouble develops in three men's attempt to recreate a conventional nuclear family cell in Howard Hawk's *Red River* (1948), in a social group's fearful and oppressive dynamic in Fred Zinnemann's *High Noon* (1952) and Nicholas Ray's *Johnny Guitar* (1954) and in the meeting between Eastern and Western men whose ideologies and values clash in John Ford's *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962).

Keywords

Red River; *High Noon*; *Johnny Guitar*; *The Man Who Shot Liberty Valance*; western; gender; genre; gender trouble; femininity; masculinity

Table des matières

Liste des abréviations	vi
Remerciements	viii
Avant-propos	ix
Introduction.....	1
Le western : impossibilité d'un <i>gender trouble</i> ?	1
1. La reconstitution de la cellule familiale : <i>Red River</i> de Howard Hawks (1948).....	12
1.1. Western : respect et transgression des codes classiques du genre	12
1.2. « It's too much for a woman. » : présence/absence ou l'importance de l'aura féminine....	13
1.3. « I'm glad you come home. » : reconstitution de la cellule familiale	16
1.4. « Who'll stop me? I will. » : conflit et scission de la cellule familiale reconstituée.....	22
1.5. « Now, ain't that just like a woman? » : retour de la figure féminine et tentative de réappropriation des rôles genrés normatifs	26
2. L'influence du contexte socio-politico-historique sur la mise en image des <i>genders</i> : <i>High Noon</i> de Fred Zinnemann (1952) et <i>Johnny Guitar</i> de Nicholas Ray (1954).....	32
2.1. États-Unis et maccarthysme : construction sociale et genrée	32
2.2. « I've got to, that's the whole thing » : l'établissement des « devoirs ».....	34
2.3. « When a fire burns itself out, all you have left is ashes. » : le rapport à la peur	47
2.4. « Must be a great comfort to you to be a man. » : les tentatives difficiles d'un rétablissement	61
3. La rencontre entre la culture de l'homme de l'Est et la force des armes de l'homme de l'Ouest : <i>The Man Who Shot Liberty Valance</i> de John Ford (1962)	69
3.1. Le trouble mythique et genré chez Ford	69
3.2. « I'll teach you law – Western law » : le choc des cultures	75
3.3. « That's my Steak Valance » : le rapport des trois protagonistes masculins	85
3.4. « Print the legend » ou l'homme qui a tué Liberty Valance : le renversement.....	94
Conclusion	109

Western : possibilité d'un <i>gender trouble</i>	109
<i>Gender trouble</i> et western : une ouverture affirmée.....	116
Bibliographie	i
Filmographie.....	v

Liste des abréviations

Butch Cassidy : *Butch Cassidy and the Sundance Kid*

Liberty Valance : *The Man Who Shot Liberty Valance*

Little Jo : *The Ballad of Little Jo*

Once Upon a Time : *Once Upon a Time in the West*

Afin d'éviter toute confusion possible, les termes « genre » et « *gender* » seront utilisés tels qu'ils se retrouvent et sont distingués dans le milieu anglophone; « genre » étant associé aux genres cinématographiques et « *gender* » faisant plutôt référence au masculin et au féminin, c'est-à-dire aux *gender studies* (études de genre).

Il est également important de préciser que l'utilisation unique du masculin n'a été favorisée dans les contextes généraux qu'afin d'alléger le contenu et la lecture du texte.

À la mémoire de mon père

*qui, le premier, a fait naître en moi
la curiosité des westerns*

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice, madame Silvestra Mariniello, qui m'a soutenue tout au long du processus de recherche et qui a cru en mon projet, plus encore que je n'ai pu y croire à certains moments. Par ses conseils judicieux, elle a su guider mes intuitions, me permettant de mener mon projet jusqu'au bout.

Je souligne également l'apport considérable de mes lectrices, mesdames Julianne Pidduck et Michèle Garneau, qui m'ont donné l'occasion de peaufiner mon travail de réflexion.

Des remerciements plus personnels doivent également être adressés :

À ma mère, pour sa compréhension et sa foi absolue en ce qui concerne l'aboutissement de ce mémoire. Sans sa présence constante, ce projet de longue haleine n'aurait pu voir le jour.

À ma sœur bienfaitrice, complice de tous les instants, pour son soutien indéfectible et son aide précieuse. Elle a su m'apporter son appui et ses encouragements lors des moments de doute et de remise en question.

À Patrick, qui a cheminé à mes côtés à chaque étape de mon projet, m'accordant une écoute attentive et des conseils judicieux.

À Bruno, pour sa présence réconfortante. Il est parvenu à me donner la confiance et l'énergie nécessaires pour entreprendre les dernières étapes permettant de porter à terme mon mémoire.

À mes amis et amies qui ont su comprendre avec indulgence le travail laborieux que fut la rédaction de mon mémoire.

Avant-propos

Mon père appréciait beaucoup les westerns et c'est à la préadolescence que j'ai été initiée à ce genre cinématographique. Lors de nos soirées cinéma en famille, il était fréquent d'écouter un western. Deux films ont été visionnés à de nombreuses reprises et ont ainsi marqué mon imaginaire : *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966) de Sergio Leone et *Silverado* réalisé par Lawrence Kasdan en 1985, deux œuvres qui appartiennent au courant crépusculaire. Cette introduction cinématographique a suscité chez moi un vif intérêt, voire une fascination pour les paysages grandioses, les héros taciturnes et complexes, ainsi que la magnification de l'Ouest mythique étasunien.

Les westerns ont toujours suivi mon parcours et mon exploration du septième art. Toutefois, lorsque je me risquais à partager mon goût pour ce genre, je me voyais confrontée à un rejet catégorique de la part de mes camarades du sexe féminin : ces films poussiéreux et violents qui mettaient en scène des hommes sales et manichéens se destinaient aux hommes, non aux jeunes femmes de mon âge. Devant cet apparent non-sens que représentait mon intérêt pour le western, j'en suis venue à me questionner : d'où me venait cet intérêt intarrissable pour ce genre cinématographique ? Pourquoi, en tant que femme, me plaisait-il de visionner ces films, alors qu'on les disait « réalisés par des hommes, avec des hommes, pour des hommes » ? Par ailleurs, cet intérêt pour les westerns ne se voulait pas un cas unique, puisque ma mère et ma sœur les appréciaient également. Le cas échéant, il me semblait logique de croire que nous n'étions pas les seules à contourner les codes « genrés » du cinéma pour embrasser ces films qui n'auraient pas été réalisés à notre intention. Ainsi, si des femmes peuvent se divertir et aimer regarder des westerns, ces derniers ne comporteraient-ils pas des codes et des caractéristiques qui puissent plaire au sexe féminin également ? Plus encore, les westerns pourraient-ils proposer des codes et un langage qui dépassent une division genrée binaire, division dans laquelle on se borne à faire cadrer ce genre cinématographique ? Ces personnages d'hommes et de femmes (parce qu'on en retrouve) mis en scène n'interpellerait-ils pas les spectateurs comme les spectatrices ? Ce sont toutes ces interrogations qui, persistantes, m'ont menée à cette volonté de chercher et de proposer des

pistes de réflexions concernant les questions de genre et de *gender* et le trouble apparent qui peut y être décelé.

Introduction

Le western : impossibilité d'un *gender trouble*?

Il existe un lieu commun tenace qui persiste encore aujourd'hui au sujet du western. Ce genre cinématographique serait conçu par des hommes, en mettant en scène des hommes et se destinant à un public masculin. Ces préjugés ont été encouragés par les canons qui ont participé à renforcer la codification du genre, et ce, même chez des créateurs. Lors d'une entrevue accordée à Claude Chabrol et à Claude Bitsch pour les *Cahiers du cinéma*, le réalisateur Anthony Mann proposa une réflexion quelque peu réductrice et pourtant appuyée par nombre de ses confrères au sujet de la place que doit occuper la femme dans le western :

En fait, on ajoute toujours une femme dans la ballade, parce que sans femme un western ne marcherait pas. Bien qu'elle ne soit pas nécessaire, tout le monde semble persuadé que vous ne pouvez pas vous en passer. Et vous êtes toujours embêtés par cette femme lorsque vous en arrivez au combat contre les Indiens, ou à la scène de la poursuite, ou à celle où le héros retrouve le traître : il faut alors inventer une astuce pour envoyer la femme dans un endroit où elle ne soit pas sur votre passage de façon à ne pas avoir besoin de la filmer. Oui, la femme n'a pas beaucoup d'importance dans les westerns, c'est triste à dire... D'ailleurs, peut-être un jour, quelqu'un fera-t-il un western avec une femme pour personnage principal. (1957, p. 6)

Bien que ce commentaire ne soit pas entièrement mensonger et que la figure féminine n'apparaisse parfois que comme une sorte d'élément secondaire ou d'enjolivement du western, ce dernier présente pourtant une complexité telle qu'elle dément l'affirmation de Mann et suggère une multiplicité sexuée et genrée beaucoup plus importante qu'on a voulu croire. Ce genre « typiquement » masculin ne peut pas être réduit à une vision genrée aussi simpliste, alors qu'il est possible d'y retrouver des personnages féminins occupant une place importante et qu'il existe un public féminin prenant plaisir à visionner des westerns. Par ailleurs, il est également possible d'envisager que la notion du féminin dans le western n'appartienne pas uniquement à la présence physique de la femme. De l'insatisfaction face à ces idées préconçues associées aux œuvres westerniennes sont nées mes diverses interrogations et remises en question. Ne serait-il pas réducteur de voir le western comme un genre

cinématographique dont l'univers nettement masculin s'adresserait spécifiquement à un public d'hommes? Lors du visionnement de westerns, il est en effet possible de constater une complexité dans la mise en scène des *genders* et des rapports que les différents personnages entretiennent avec leur *gender*. Les créateurs de westerns peuvent en effet, de façon plus ou moins consciente, proposer des représentations complexes du masculin et du féminin qui affectent également des personnages d'hommes ou de femmes.

Cette complexité de la représentation genrée et des interrelations entre les *genders* permet de croire à la présence d'un « trouble dans le genre » mis en scène dans le western. La représentation d'un *gender trouble* serait perceptible dans des œuvres ayant été réalisées lors même de l'âge d'or du western aux États-Unis. Ce « trouble dans le genre » – notion théorique élaborée par Judith Butler – pourrait découler d'une multitude de facteurs d'ordre social, politique, historique, culturel et économique. Selon Butler, la binarité par laquelle les *genders* ont été déterminés et décrits ne suffit pas pour expliquer les réalités genrées multiples qui se retrouvent chez l'humain. Il serait aujourd'hui impossible de définir un individu par son sexe ou encore par son orientation sexuelle sans que ce procédé ne soit trop réducteur, erroné ou discriminatoire. Afin de mettre de côté la division binaire des *genders*, Butler suggère plutôt de considérer le caractère genré comme étant sujet à des changements et à des mutations. L'individu ne serait pas enclavé de façon permanente dans une « case genrée prédéfinie » qui le déterminerait tout au long de son existence, mais il emprunterait plutôt aux nombreuses « caractéristiques genrées » selon l'identité que les circonstances lui proposent à chaque étape de son parcours socio-politico-culturel. Pour bien illustrer la présence d'un *gender trouble* dans le western, j'ai choisi de reprendre les restrictions des catégories binaires socialement déterminées du féminin et du masculin pour souligner la difficulté pour chaque « individu-personnage » à ne correspondre qu'à l'un ou l'autre des *genders*. En effet, les westerns mettraient ainsi en scène des personnages de femmes présentant des caractéristiques conventionnellement associées – selon les normes établies par la société judéo-chrétienne, patriarcale et hétéronormative nord-américaine – au féminin, mais aussi au masculin, ainsi que des personnages d'hommes présentant des caractéristiques conventionnellement associées au masculin, mais aussi au féminin. Lors du choix de ma méthodologie, j'ai décidé de reprendre la division binaire des *genders* afin de mieux faire ressortir la complexité genrées qui touche chaque individu et, plus spécifiquement, chaque personnage. La présence des deux groupes

genrés montre clairement que la complexité pluridimensionnelle des êtres humains entraîne de nombreux passages d'un *gender* à l'autre. Ainsi, non seulement les individus empruntent des caractéristiques propres à chacune de ces deux catégories, mais de fréquentes mutations genrées s'opèrent chez les personnages qui évoluent constamment selon des contextes sociaux, politiques, culturels et économiques particuliers. Il serait certes possible de critiquer ce choix qui consiste à mettre de l'avant la division scindant de manière trop simpliste le masculin du féminin, ainsi que les caractéristiques qui leur sont associées. Toutefois, je tiens à préciser de nouveau que ma réappropriation de la dualité genrée a pour but de montrer la complexité des manifestations de *gender* et l'impossibilité de catégoriser permanemment l'individu dans l'une ou l'autre de ces cases.

Effectuer une division genrée aussi restrictive entraîne de ce fait la naissance d'une seconde opposition duelle entre la « norme » et la « marge », les individus se retrouvant ainsi projetés dans l'une ou dans l'autre de ces catégories. La notion de « norme » a également été élaborée par Judith Butler dans son ouvrage *Undoing Gender (Défaire le genre)* :

La suggestion que le genre est une norme nécessite de plus amples élaborations. Une norme n'est pas la même chose qu'une règle et est différente d'une loi. Une norme opère au sein des pratiques sociales en tant que standard implicite de la normalisation. Bien qu'une norme puisse être séparée analytiquement des pratiques dans lesquelles elle est intriquée, elle peut aussi se révéler récalcitrante à toute tentative de décontextualisation de son opération. Les normes peuvent être explicites ou non et, lorsqu'elles opèrent en tant que principe normalisateur dans les pratiques sociales, elles restent habituellement implicites, difficiles à décrypter, et il n'est pas simple de discerner clairement les effets qu'elles produisent. [...] La norme gouverne l'intelligibilité et permet à certains types de pratiques et d'actions de devenir reconnaissables en tant que telles, imposant une grille de lisibilité au niveau social et définissant les paramètres de ce qui apparaîtra ou non dans le domaine du social. Ce que signifie « être hors norme » pose un paradoxe à la pensée, car si la norme rend le champ social intelligible et normalise ce champ, alors être hors de la norme est en un certain sens être défini par rapport à cette norme. N'être pas tout à fait masculin ou pas tout à fait féminin, c'est toujours être compris exclusivement dans les termes de notre rapport au « pas tout à fait masculin ou féminin ». (2006c, p. 58)

Ainsi, Butler démontre l'influence importante associée à l'idée de norme. Cette norme fait figure d'autorité et s'impose à titre de mesure comparative, tout individu masculin comme féminin devant être pris en considération et évalué à partir de cette norme. L'individu « hors norme » – « en marge » ou « marginalisé » – se définit par rapport à la normativité qui est socialement et culturellement proposée de sorte de pouvoir permettre de mieux reconnaître et comprendre chaque sujet. Afin qu'elle puisse être respectée – ou refusée – et que l'individu puisse s'y conformer, la norme se compose de caractéristiques et de schèmes spécifiques et précis qui permettent de la définir clairement. Cette normalisation des *genders* et des fonctions spécifiques qui leur sont imparties découle directement des constructions sociales, politiques, culturelles, économiques et historiques qui régissent la société occidentale. Les « normes » diffèrent ainsi selon la société qui les met en place et les valorise. Cette notion théorique mène à l'idée que les *genders* sont le produit d'une construction sociale et que les individus sont amenés à « performer ». Ils doivent ainsi assimiler les schèmes genrés socialement construits et les intégrer à leur individualité afin de pouvoir entrer en phase avec cette société dans laquelle ils évoluent. Butler s'appuie sur les travaux de recherche de Marion Young et de Julia Kristeva afin de « [...] montrer comment la répulsion est susceptible de consolider des "identités" fondées sur le fait que l'"Autre", ou ensemble d'Autres, est institué par l'exclusion et la domination. La division en mondes "intérieurs" et "extérieurs" chez le sujet constitue une bordure et une frontière maintenues par un fil ténu à des fins de régulation et de contrôle sociaux. » (2006a, p. 255) Ainsi, l'individu projette vers l'« extérieur » une part propre à son identité (son « intérieur ») et, ce faisant, cet élément expulsé s'expose à la possibilité d'être considéré comme « Autre ». Ce rapport à l'altérité entraîne un processus d'aversion qui participe au renforcement des identités culturelles et, entre autres, sexuelles. Nous le verrons dans le second chapitre, notamment lors de l'analyse du film *High Noon*, alors que le marshal, projetant sa peur et sa faiblesse à l'extérieur, se retrouve isolé et devient cet « Autre répudié », mal compris, contre qui la collectivité se redéfinit. Une résistance est donc posée par la société en ce qui ne peut être régulé et contrôlé en rapport à la normativité idéalisée. Tout ce qui tient de l'« Autre », du « hors norme », de l'inconnu ou du non identifiable se trouve ainsi propulsé au-dehors des schèmes sociaux. S'il veut pouvoir retrouver une place au sein de l'appareil sociétal, l'individu se voit dans l'obligation du mimétisme social et de l'inscription dans une normativité. Il doit donc performer la norme. Butler développe la notion

de performativité en relation au corps : « [...] le [*gender*] comme un style corporel, un "acte", si l'on peut dire, qui est à la fois intentionnel et performatif – le terme "performatif" renvoyant ici au caractère "dramatique" et contingent de la construction de la signification. » (*Ibid.*, p.63) L'individu genré doit de la sorte interpréter le rôle genré (féminin/masculin) qui a été défini pour lui au moment de sa naissance et en fonction de son sexe biologique (femme/homme).

Les réflexions de Butler nous amènent à la nécessité de repenser la norme, les *genders* et leur performativité. Cette idée se retrouve également dans l'œuvre de la théoricienne *queer* Teresa de Lauretis qui propose l'idée d'une norme à déconstruire. Cette dernière reprend l'idée de sexe et de *gender* établis d'abord comme un dispositif sémiotique et linguistique, puis comme une construction socioculturelle. Elle poursuit en précisant que :

The sex-gender system, in short, is both a sociocultural construct and a semiotic apparatus, a system of representation which assigns meaning (identity, value, prestige, location in kinship, status in the social hierarchy, etc.) to individuals within the society. If gender representations are social positions which carry differential meanings, then for someone to be represented and to represent oneself as male or as female implies the assumption of the whole of those meaning effects. Thus, the proposition that the representation of gender is its construction, each term being at once the product and the process of the other, can be restated more accurately: *The construction of gender is both the product and the process of its representation.* (1987, p.5)

La mise en place des *genders* se trouvent ainsi à occuper deux positions, tant celui de « procédé » et celui de « produit », et se voit en quelque sorte engendrée par elle-même. Selon De Lauretis, la construction genrée résulte de la représentation faite des *genders*, tout comme la représentation des *genders* découle de la construction qui en est faite. L'individu se trouve ainsi cloisonné dans cet appareil genré et social auquel se rattachent des significations spécifiques à prendre en considération afin de représenter ou d'être représenté par le masculin et/ou par le féminin. Ce phénomène décrit par De Lauretis peut également être observé dans le domaine cinématographique. En effet, les représentations genrées proposées au cinéma s'inspirent des constructions du féminin et du masculin véhiculées socialement et culturellement, mais ces mêmes structures des *genders* sont influencées par les représentations dont les films font la promotion. Les conceptions du « féminin » et du « masculin » se voient

donc forgées tant par l'appareil socio-politico-culturel que par les représentations qui sont faites du caractère « propre » à chacun de ces deux *genders*.

Toutefois, déterminer ces « simples » notions de « masculin » et de « féminin » s'avère, en soi, d'une grande complexité. Pour y parvenir, j'utiliserai certains éléments théoriques élaborés par Monique Schneider. Cette dernière développe des notions relatives à la définition des *genders* en questionnant les théories freudienne et lacannienne qui s'insèrent toutes deux dans une tradition pour le moins patriarcale et restrictive. Elle propose également de revisiter le rapport à la maternité et à la paternité dans lesquelles s'inscrivent le féminin et le masculin, mais aussi les rôles qui doivent être pris en charge au sein de la famille. Les notions que je reprends renvoient notamment au rapport de rivalité presque oedipien entre la figure paternelle et celle de l'enfant, je m'inspire du texte de Schneider aussi pour penser la fonction du « père » en opposition ou en interaction avec celle de la « mère ». Aux diverses notions proposées afin de repenser le féminin et le masculin, s'ajoutent celles de Luce Irigaray au sujet de ce sexe féminin « qui n'en est pas un ». De cette théoricienne, je retiendrai principalement la réflexion à propos du « maternel » (réflexion s'intégrant au travail de Schneider), puisque cet aspect s'avérera essentiel à l'étude des figures féminines occidentales. La maternité est en effet un aspect fréquemment abordé lors de la représentation de la femme et du rôle qui lui incombe. Irigaray souligne que :

[...] les caractères féminins politiquement, économiquement, culturellement valorisés sont reliés à la maternité, et au maternage. C'est donc dire que tout, ou presque, serait décidé quant au rôle sexuel imparti à la femme, et surtout quant aux représentations qu'on lui en impose, ou qu'on lui en prête, avant même que la spécificité socialement sanctionnée de son intervention dans l'économie sexuelle soit praticable, et avant qu'elle ait accès à une jouissance singulière, « proprement féminine ». (1977, p. 60)

Dans les diverses sphères où il lui est possible de graviter, la figure féminine se voit ainsi fréquemment cantonnée dans un rôle social associé à la maternité, donc dans un rôle de génitrice, mais aussi à cette idée de « maternage ». Tout le caractère sexuel du féminin se voit ainsi tourné vers l'idée de prise en charge et de devoirs envers l'enfant et, plus globalement, de cet autre généralement masculin. Ces notions de maternité et de maternage sous-tendent de la sorte l'importance pour la femme de s'associer à l'homme (généralement par le mariage) afin

de pouvoir jouer le rôle sexuel qui lui est imparti. Cette division des rôles et des fonctions genrés ramène à l'idée qu'il persiste des normes sociales auxquelles chaque individu est amené à se conformer.

Les théories développées par Judith Butler (« trouble dans le genre »; performativité; normativité; binarité), Teresa de Lauretis (déconstruction de la norme), Monique Schneider (figures maternelle et paternelle; interrelations familiales) et Luce Irigaray (féminité; « maternité »; « maternage ») constitueront la base sur laquelle se fonderont mes réflexions à propos de la présence d'un *gender trouble* westernien. Le souci de ces auteures est de remettre en question les conventions théoriques fondées sur un système de connaissance patriarcal et souvent élaborées à partir d'une vision imposant traditionnellement le masculin en tant que « norme », norme autour de laquelle se sont développées les notions de *genders*.

Nombreuses sont les œuvres qui concernent le western et plusieurs lectures ont été faites afin de mieux saisir le contexte de création dans lequel ont été produits les westerns, les caractéristiques qui ont été associées à ce genre, les mouvements qui l'ont marqué, etc. Il m'apparaissait nécessaire de bien comprendre les codes du western avant de me concentrer spécifiquement sur les représentations genrées qu'il propose et des œuvres phares ont été sélectionnées à cet effet. C'est le cas notamment des publications de Raymond Bellour (*Le western*), de Jean-Louis Leutrat (*Le western : quand la légende devient réalité*; *Le western : archéologie d'un genre*; *Western(s)*), de Georges Albert Astre et Patrick Hoarau (*Univers du western*) et de Jean-Louis Rieupeyrout (*La grande aventure du western : du Far West à Hollywood*). Malgré l'importance que revêt l'étude spécifique de ce genre cinématographique dans ma compréhension des enjeux qui y sont associés, les textes des théoriciens du western ne seront généralement pas cités explicitement. Ces œuvres auront cependant une influence implicite sur l'analyse de la compréhension des représentations genrées proposées dans les divers films étudiés. À ces ouvrages généraux portant sur le western s'ajoutent des textes portant plus spécifiquement sur les œuvres westerniennes sélectionnées ou sur leur auteur : *L'homme qui tua Liberty Valance : John Ford* (Leutrat); *Hawks, cinéaste du retrait* (Jean-Michel Durafour); *The Western Films of John Ford* (J.A. Place); *Howard Hawks* (Noël Simsolo); « Un étranger ici-bas : Nicholas Ray en Amérique » (Jean-Pierre Bastid); « High Noon, le western devient majeur » (Jacques Lefebvre); etc. Ces textes se manifesteront plus

explicitement – notamment par le biais de citations ou de mention particulière aux œuvres – dans l’élaboration de ma réflexion et de mes analyses.

Par ailleurs, la pensée du « west » s’incarne aussi dans des films qui développent un discours sur le western. C’est pourquoi s’ajoutera au corpus théorique un corpus filmique agissant comme une critique réflexive et analytique du cinéma lui-même. En fait, à la suite de l’apogée croissante de la production des westerns lors des années de l’âge d’or étasunien, soit entre 1940 et 1960 environ, les réalisateurs ainsi que les westerns en eux-mêmes deviennent porteurs d’un regard critique sur ce genre cinématographique. Cette autoréflexivité n’est d’ailleurs pas absente de certains films du dit âge d’or, tels que *High Noon* de Zinnemann ou certaines réalisations de John Ford, par exemple. Les cinéastes qui produisent des westerns appartenant au courant nommé rétrospectivement « crépusculaire » se réapproprient les divers codes afin de les exacerber et de les revitaliser sous une forme d’autocritique. Certains westerns deviennent ainsi un outil théorique qui permet d’étudier et de réfléchir le western « classique » qui a popularisé le genre auprès d’une grande diversité de spectateurs appartenant à tous les niveaux sociaux, culturels et économiques. Cependant, par la diversité des thématiques qui ont été abordées et interrogées par le courant « crépusculaire », toutes les œuvres appartenant à ce mouvement westernien ne trouvent pas leur pertinence dans cette étude. Quelques œuvres ont ainsi été sélectionnées en fonction des représentations critiques qu’elles proposaient des *genders*, mais également pour l’importance du caractère autoréflexif. D’autres, malgré la force autocritique qui s’en dégageait, n’ont pas été considérées en tant que corpus théorique : c’est le cas notamment de *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970) qui s’attarde entre autres sur la mise en image de l’autochtone ou encore de *Jeremiah Johnson* (Sydney Pollack, 1972) et *Soldier Blue* (Ralph Nelson, 1970) qui revisitent la Conquête de l’Ouest et les rapports histoire/mythe fallacieux et complaisants. Dans cette optique, j’ai sélectionné cinq œuvres qui compléteront mon corpus théorique. *McCabe & Mrs Miller* (1971) de Robert Altman a ainsi été choisi pour le regard complexe et non normatif qu’il porte sur les rôles du « féminin » et du « masculin ». *Unforgiven* (1992) de Clint Eastwood trouve son importance par le traitement genré qu’il propose des héros déchus de l’Ouest, par les relations aux personnages de femmes, ainsi que par le rapport acteur/personnage qu’il met en scène. S’ajoutent au corpus théorique, *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969) de George Roy

Hill pour les interrelations homme/homme et homme/femme, voire hommes/femme, ainsi que *Heaven's Gate* (1980) de Michael Cimino pour la représentation qui y est faite de l'influence de la société sur l'individu. De plus, ces deux westerns offrent une vision novatrice des personnages féminins. *C'era una volta il West* (1969) de Sergio Leone, seule œuvre non étasunienne, représente en quelque sorte l'apothéose du western autoréflexif : références et clins d'œil nombreux aux classiques du western (dont *High Noon*); réappropriation et exacerbation des codes du genre; représentations genrées ambiguës; etc. La complexité de la protagoniste féminine mise en scène dans ce film de Leone occupera également une place importante dans notre analyse puisque, à elle seule, le personnage de Jill McBain (Claudia Cardinale) incarne l'ensemble de rôles types de femmes du western : la prostituée, l'épouse et la mère, la veuve, l'amante et l'amoureuse, ainsi que la femme forte et autonome.

Il est important de revenir sur le fait que, lors de la période d'après-guerre, le western se tourne vers lui-même et connaît d'importantes transformations. Il remet en question la mythologie qu'il transporte avec lui, cherche à tracer un portrait plus juste et remet en cause le visage de son héros, car c'est par l'intermédiaire de son héros que le western dresse le « visage » de la société étasunienne (et par extension, nord-américaine).

À propos du western et de la dégradation du héros : À la sombre lumière des carnages d'Europe et du Pacifique, le héros westernien classique apparut soudain comme une marionnette ridicule dont les ficelles devenaient par trop voyantes. De plus, de nouvelles idées faisaient leur chemin parmi la jeune génération qui saisissait, mieux que les précédentes, la fragilité du mythe américain. [...] Colosse aux pieds d'argile, le héros américain commença alors réellement sa lente dégradation. Et avec lui le héros westernien. L'un croyait à sa vocation idéologique à l'échelle de la planète, l'autre à sa mission lénifiante à l'échelle de l'inconscient collectif des États-Unis. (Astre et Hoarau 1973, p. 248)

Le western se désillusionne et se fait plus réaliste dans l'image qu'il véhicule – car on a pris conscience depuis bien longtemps du pouvoir que peuvent prendre les images. Par leur force autoréflexive, les films donnent un pouvoir à l'image qui devient tout à la fois un modèle et un processus réflexif. Pour le spectateur et le théoricien, les images forment donc un exemple qu'il sera en mesure de reconnaître et de mettre en parallèle avec la situation socio-politico-culturelle qu'il exprime. Dans le cas de figure se trouvant au cœur de la présente étude, le

cinéma rend visible, par l'audiovisuel, diverses formes de *gender troubles* qui peuvent être analysées et théorisées. Ainsi, le cinéma et ses images permettent d'analyser ce qui y est mis en scène et de détecter par le biais de la comparaison les *gender troubles* qui y sont proposés. L'apport des westerns crépusculaires métaréflexifs est d'une importance considérable. Certaines œuvres de ce courant westernien agissent à titre de métadiscours sur le western et deviennent véritablement partie prenante du corpus théorique qui servira à étayer et appuyer les propositions analytiques de la présence d'un *gender trouble* au sein du genre cinématographique du western.

La présente réflexion se divise en trois chapitres dont chacun prend pour sujet un corpus sélectionné composé d'un ou de deux films. Ces westerns ont, certes, été sélectionnés pour la variété et la complexité des représentations genrées qu'ils proposent, mais également parce qu'il s'agit de quatre grands classiques. Chacun de ces films permet d'adopter un angle d'étude et d'étayer un point de vue différent sur la représentation qui est faite des *genders*. Le premier chapitre traite du film *Red River* réalisé par Howard Hawks en 1948 et se penche sur la volonté de reconstituer la cellule familiale nucléaire conventionnelle et hétéronormative, mais au sein d'un groupe composé de trois hommes. Il y aurait ainsi une réappropriation des diverses caractéristiques associées socialement à l'un et l'autre des *genders* féminin et masculin, ce qui rend plus frappant le phénomène qui m'intéresse ici. Les trois membres de cette famille reconstituée se situeraient dans des relations genrées en mutation constante et subiraient l'influence des rapports d'absence et de présence de la réelle figure féminine. Le second chapitre se base quant à lui sur un corpus constitué de deux westerns : *High Noon* réalisé en 1952 par Fred Zinnemann et *Johnny Guitar* réalisé en 1954 par Nicholas Ray. Les deux films ont été associés dans un même chapitre pour l'importance qu'ont accordée les cinéastes à la mise en image symbolique du contexte socio-historique de la Guerre froide et du maccarthysme pendant lequel les deux westerns ont été réalisés. Cette période de crise se trouverait transposée au cœur des deux films de Zinnemann et Ray par la représentation d'une peur collective s'opposant à l'individu différent et marginalisé. Ce rapport de tension entre un regroupement social et certains individus engendrerait un effet de déconstruction/reconstruction du caractère genré des personnages impliqués. De la pression exercée par la volonté de normativité permettant une reconnaissance confortante des codes

socio-politico-culturels découleraient diverses manifestations transgressives des *genders*, transgressions par rapport à une norme universellement acceptée. Le dernier chapitre prend pour objet d'étude le western *The Man Who Shot Liberty Valance* réalisé par John Ford en 1962. Dans cette œuvre tardive, le cinéaste débiterait une réflexion sur le genre cinématographique westernien, genre pour lequel il a déjà fortement contribué à l'établissement des codes qui lui sont propres. Ce film mettrait en scène le choc résultant de la rencontre entre les valeurs de la culture, de la rationalité et de l'éducation prônées par l'homme de l'Est et celles de la force physique, de la puissance des armes et de l'émotion brute incarnées par l'homme de l'Ouest. Cette opposition idéologique occasionnerait un processus de féminisation de l'homme de l'Est se retrouvant en complet déphasage sur le territoire en construction de l'Ouest sauvage. Avec la construction du chemin de fer, la pression de l'Est se ferait de plus en plus sentir sur la côte occidentale des États-Unis et provoquerait un renversement des rapports genrés entre les figures de l'intellectuel et du *westerner*, le premier en entrant dans un processus de re-masculinisation et le second dans celui d'une féminisation affaiblissante.

1. La reconstitution de la cellule familiale : *Red River* de Howard Hawks (1948)

1.1. Western : respect et transgression des codes classiques du genre

Red River est le tout premier western réalisé par Howard Hawks. Ce dernier affiche ouvertement ses allégeances au réalisateur John Ford, considéré par Hawks lui-même comme le grand maître du genre, et ce, tout en insufflant à ses réalisations une marque qui lui est personnelle. Hawks tend de la sorte vers un type de western qui est « classique » et qui respecte les codes du genre cinématographique qui se sont établis au fur et à mesure des scénarios et des réalisations. De même, le cinéaste accorde une grande importance au respect des figures types du western. Selon lui, chacun des personnages mis en scène doit se définir clairement par rapport aux paramètres propres au rôle type qui lui est attribué et il ne doit pas en déroger. Cette position ferme par rapport aux caractéristiques des rôles westerniens a trouvé son apogée à la sortie du film *Rio Bravo* en 1958, dix ans après la sortie de *Red River*. Lors d'une entrevue réalisée au sujet de *Rio Bravo*, Hawks se positionnait en détracteur du film *High Noon* (1952) de Fred Zinnemann et il s'insurgeait contre la représentation du *marshall*, interprété par Gary Cooper. Il précisa au sujet de ce personnage :

Pour moi, un bon shérif ne se mettait pas à courir la ville, comme un poulet dont on a coupé la tête en demandant de l'aide; et pour couronner le tout, c'est finalement sa femme quaker qui devait le sauver. Ça n'est pas comme ça que je vois un bon shérif de western. Un bon shérif se retournerait en demandant : « Est-ce que vous êtes à la hauteur? Est-ce que vous êtes suffisamment à la hauteur pour prendre le meilleur sur leurs hommes? » Le type répondrait probablement non et le shérif ajouterait : « Eh bien, en plus, il me faudrait vous prendre en charge. »¹ (McBride 1987, p. 187)

Cette citation souligne la position plutôt tranchée du réalisateur à propos de l'expression de puissance que doit dégager le shérif, tout en esquisant le rapport qui s'établit entre cette

¹ « I didn't think a good sheriff was going to go running around town like a chicken with his head off asking for help, and finally his Quaker wife had to save him. That isn't my idea of a good western sheriff. I said that a good sheriff would turn around and say, "How good are you? Are you good enough to take the best man they've got?". The fellow would probably say no, and he'd say, "Well, then I'd just have to take care of you". »

figure masculine dominante et celle, féminine, pacifique et plus effacée, de l'épouse Quaker. Cette remarque du cinéaste entre d'ailleurs quelque peu en opposition avec l'importance qu'il accorde aux figures de femmes fortes et proactives dans son œuvre personnelle.

Toutefois, bien que Howard Hawks prône un discours classique, voire même quelque peu conservateur en ce qui a trait aux codifications du western, il propose chez les différents personnages de *Red River* une représentation genrée qui tient à la fois d'une complexité palpable, d'un certain avant-gardisme et d'un trouble qui trouve écho dans les théories « butleriennes », psychanalytiques et *queer*.

1.2. « It's too much for a woman. » : présence/absence ou l'importance de l'aura féminine

Le rapport à la femme dans *Red River* n'est pas sans rappeler celui développé dans le western crépusculaire *Unforgiven*, réalisé en 1992 par Clint Eastwood. Toutefois, avant d'esquisser le parallèle entre le western tourné au moment de l'âge d'or de ce genre et celui, métaréflexif, d'Eastwood, il est nécessaire de mettre en contexte le film de Hawks. Dès les premières séquences, la femme est physiquement éliminée du récit au cours d'une attaque perpétrée par les Amérindiens. Cependant, avant même d'être mis à l'écart du récit, le personnage féminin est d'abord exclue de l'aventure westernienne esquissée lors de la prémisse – installation en terre de l'Ouest, construction d'un chez soi et, symboliquement, du rêve américain, etc. – par l'un des protagonistes qui cherche à la protéger, Thomas Dunson, incarné par John Wayne. Quelques précisions à propos du récit et des rôles des personnages, ainsi qu'une description de ces éléments peuvent s'avérer pertinentes afin de bien saisir l'importance de « l'absence féminine ». Le rôle féminin dans l'introduction de *Red River* est celui de Fen – ici interprétée par Coleen Gray – la jeune fiancée de Dunson. Ce dernier est le représentant type de l'homme de l'Ouest qui souhaite développer avec succès un élevage de bovins et parvenir à faire fortune tout en fondant une famille qui lui permettrait de perpétuer sa lignée et son entreprise. Ce personnage masculin est marqué par des ambitions dévorantes, ainsi que par un caractère puissant et affirmé.

Alors que Dunson quitte le convoi d'habitants qui se dirigent vers l'Ouest, il refuse à sa fiancée la possibilité de le suivre en lui promettant une sécurité à laquelle elle ne pourrait aspirer en demeurant à ses côtés. Le moment de la séparation est principalement filmé en gros plans et en plans rapprochés poitrine qui encadrent la proximité et la complicité des deux amoureux. Lors d'un long monologue², dont le gros plan met en valeur son visage, Fen, emballée par l'idée de participer activement au rêve de son futur époux, vente à son amoureux le rôle et l'importance que trouverait une femme à ces côtés alors qu'il tentera de trouver une terre appropriée où développer son élevage de bovins. Malgré ce plaidoyer faisant la promotion de l'utilité de sa présence que pourraient apprécier Dunson et Groot, Thomas persiste à croire qu'elle sera plus en sécurité avec le convoi et que toute cette aventure dans les terres arides de l'Ouest est « trop difficile pour une femme ». La jeune fiancée sera toutefois assassinée peu de temps après le départ de son amoureux, et ce, lors de l'attaque du dit convoi par les Amérindiens. Ce renversement de situation laisse croire qu'elle aurait sans doute pu survivre si elle s'était trouvée auprès de son fiancé et protecteur. De la sorte, la survie de la jeune femme aurait pu donner au personnage féminin la chance de participer à l'élaboration de l'Histoire mythologisée de l'Ouest et à celle du récit westernien. L'idée que le décès prématuré de Fen ait été causé par la décision de Dunson est renforcée lorsque ce dernier et son fidèle compagnon de route Nadine Groot (Walter Brennan) sont eux aussi attaqués par des guerriers amérindiens. À la suite d'un combat physique poussant à leurs limites la puissance virilisante de Dunson et celle de son assaillant autochtone, le cowboy, sortant vainqueur du combat, retrouve au poignet du guerrier le bracelet familial qu'il avait offert à sa promise. Cette découverte du bijou, mis en valeur par un insert sur l'objet porté par l'Amérindien, fait certes comprendre à Dunson le décès de Fen, mais elle lui permet également de croire, par sa

² Fen: I know you've work to do, Tom. But, I want ot be part of it. I love you. I want to be with you.

Thomas: Not now.

Fen: I'm asking you, Tom. Please take me with you. I'm strong. I can stand anything you can.

Thomas: It's too much for a woman.

Fen: Too much for a woman? Put your arms around me, Tom. Hold me. Feel me in your arms. Do I feel weak, Tom? I don't, do I? You'll need me. You'll need a woman. You need what a woman can give you to do what you have to do. Listen to me, Tom. Listen with your head and your heart too. The sun only shines half the time, Tom. The other half is night.

Tom: I've made up my mind.

Fen: Change your mind, Tom. Just once in your life, change your mind.

Tom: I'll send for you. Will you come?

Fen: Of course I'll come, but your wrong.

victoire sur l'Amérindien, qu'il aurait été en mesure de protéger la femme aimée et de permettre à cette dernière de survivre en sa compagnie. Ainsi, alors qu'il croyait assurer la sécurité de sa promise, il l'a involontairement précipitée vers une mort violente et prématurée. Cette prise de conscience provoquera chez le cowboy une fermeture et une dureté dues à la culpabilité d'avoir failli et d'avoir causé malgré lui la mort de la jeune femme qu'il aimait. Dès ce moment, le personnage féminin absent influe directement sur le déroulement du reste du récit et, de manière plus indirecte, sur le caractère intrinsèque des protagonistes masculins.

Ce décès survient alors que le personnage de Thomas Dunson voyait en sa fiancée un obstacle à la réalisation du difficile rêve de Conquête de l'Ouest. De même, la femme, en plus d'être supprimée de l'histoire mythologisée, est également éliminée du récit afin d'éviter qu'elle ne ralentisse son déroulement ou qu'elle y nuise. La figure féminine se voit ainsi « *victimisée* pour conforter le masculin dans son identité » (Durafour 2007, p. 291) et son désir ambitieux d'appropriation de l'Ouest. Toutefois, cette femme – dont on est « toujours embêtés » et pour laquelle il faut « inventer une astuce pour [l']envoyer dans un endroit où elle ne soit pas sur votre passage de façon à ne pas avoir besoin de la filmer » (Bitsch et Chabrol 1957, p. 6) – devient le moteur du récit en guidant le comportement, les actions et les réactions des deux protagonistes masculins directement touchés par sa disparition, Dunson et Groot. Comme spécifié précédemment, cette figure schématique du fantôme ou de l'aura de la femme se retrouve également dans *Unforgiven*, alors que le personnage de Clint Eastwood, Will Munny, est pourchassé par le souvenir de sa défunte épouse qui lui rappelle l'immoralité de son passé trouble et qui souligne le besoin de rédemption. Rongé par les remords et par une mémoire douloureuse, sa culpabilité est renforcée par un autre rapport de présence/absence de la femme en la figure de la belle-mère qui trouve en Munny la source des problèmes de sa fille et la cause de son décès prématuré. Cette présence/absence est rendue accessible au spectateur par l'intermédiaire d'une lettre. Ces « auras » de femmes ont, dès le début du film, une influence directe sur le personnage d'Eastwood et sur une part de ses agissements tout au long du récit. Dans le cas de *Red River*, Howard Hawks a rendu accessible au spectateur l'effet de la mort de la femme-fiancée, ainsi que la puissance de son fantasme et de son souvenir sur le héros.

Par ce personnage féminin, perçue comme trop fragile, voire trop faible pour participer activement à la création de l'Ouest sauvage et rêvé, débute également la notion de

transmission qui se retrouve constamment au cours des différentes étapes du récit. Cette idée de passation se retrouve explicitement et matériellement par le symbolique bracelet familial de Dunson, bijou qui circule de personnage en personnage, prenant pour chacun une signification particulière ou leur accordant implicitement un statut spécifique. Ce symbole transmis d'un personnage à l'autre permettra d'une certaine façon d'établir les liens créés entre chacun d'eux.

C'est ainsi que la perte physique de la femme, de laquelle découle inévitablement la perte physique du féminin, entraînera inconsciemment un *gender trouble* qui affectera les protagonistes masculins.

1.3. « I'm glad you come home. » : reconstitution de la cellule familiale

À la disparition de la figure féminine s'ajoute un autre événement qui participe au déclenchement du processus de réappropriation genrée. En effet, l'arrivée imprévue d'un jeune garçon, Matthew Garth, errant à la suite du décès de ses parents lors de l'attaque du convoi, vient enclencher un processus inconscient de reconstitution de la cellule familiale. Dunson choisit de prendre sous son aile ce jeune homme égaré, d'assurer son éducation et de le former à survivre dans l'Ouest. Le cowboy – n'ayant avec lui qu'un taureau et ayant besoin de la génisse de Matt pour débiter son élevage de bœufs – s'associe à Garth, le jeune garçon nourrissant l'espoir d'une reconnaissance « paternelle » et d'un éventuel partenariat des deux hommes en ce qui a trait à la prise en charge du ranch. Par le processus d'adoption implicite de l'adolescent, le héros peut se raccrocher aveuglément à l'objectif de réussite qu'il s'était fixé et ainsi donner un sens à la disparition de sa fiancée qui fut sacrifiée pour l'accomplissement de ses aspirations. Dunson se rattache désespérément à cette promesse de succès, à cet aboutissement désiré afin de pallier à la perte de sa fiancée et de dissiper le sentiment de culpabilité qui l'afflige. Les trois protagonistes masculins de *Red River* en viennent ainsi à entamer « une reconstitution involontaire du schéma conventionnel de la cellule familiale prôné par une société nord-américaine majoritairement judéo-chrétienne »

(Cieutat 1998, p. 173). Les trois hommes se réapproprient de fait les rôles genrés constituant le modèle de famille nucléaire conventionnelle valorisée par la communauté étasunienne.

Alors que Matt se voit attribuer explicitement le rôle du fils, Dunson prend les traits d'une figure paternelle d'une grande autorité et Groot tend plus implicitement vers la figure maternelle conciliante et fidèle. Cette distribution des rôles démontre de la part des protagonistes une volonté de recréer l'ensemble familial rattaché au groupe domestique dit « simple » (Segalen 2008, p. 49), constitué du groupuscule « conventionnel » comprenant père, mère et enfant(s). En attribuant à chacun des trois hommes un des rôles typiques de la famille nucléaire, chacun d'eux développe une relation ambiguë aux *genders* en empruntant aux éléments socio-politico-culturels caractéristiques de chacune de ces trois figures familiales emblématiques. Dunson et Groot deviennent ainsi les « parents sociaux » de Matt (Segalen 2008, p. 134) et établissent une filiation aux rapports genrés en constante mutation.

Dans un chapitre portant sur la recomposition de la famille au sein de la société nord-américaine moderne et industrialisée, Segalen mentionne la catégorisation par les sociologues (Bob Simpson, plus particulièrement) d'un passage de la *nuclear family* (« famille nucléaire ») à la *unclear family* (« famille pas très claire »). Cette théorisation de la famille fait référence aux recompositions familiales modernes et complexes découlant de séparations, de divorces, de nouvelles unions et parfois, de nouvelles séparations. (Segalen 2008, p. 133-134) Ce concept d'*unclear family* met en exergue la complexité de la reconstitution familiale qui se crée et se meut entre les trois protagonistes masculins de *Red River*. La subdivision de cette nouvelle famille propose une mixité genrée et une complexification des caractéristiques fréquemment associées aux *genders* masculin et féminin. De cette famille recrée par trois hommes naît un trouble en ce qui a trait à la fragmentation des tâches qui incombent aux divers rôles du père, de la mère et du fils, selon le sens commun établi dans la société nord-américaine et judéo-chrétienne de la fin du XIXe siècle (époque à laquelle se déroule le récit) au milieu du XXe siècle (époque à laquelle est réalisé le film).

Lors de l'adoption symbolique, Dunson se désigne comme le mentor de Matt et prend ainsi le rôle du père. À ce titre, il se voit confier la responsabilité de l'enseignement des connaissances procédurales et techniques du jeune homme. Le *westerner* doit veiller au développement d'aptitudes physiques, à l'acquisition d'habiletés pratiques et à la construction

d'un caractère puissant qui assure à son fils adoptif la capacité de survivre et de surmonter les épreuves. En tant que représentation de la figure paternelle, Dunson dégage une force virile – malgré des capacités physiques réduites par un vieillissement inévitable –, mais également une puissance quasi incontrôlée et une rage viscérale, voire primale qui donne aux spectateurs intra et extradiégétiques l'impression d'une perte de contrôle majeure de ses propres émotions et une perte d'empathie de la part du protagoniste. L'homme d'âge mûr cherche à transmettre cette force animale et primaire qui lui assure le respect d'autrui par une imposition de la crainte, ainsi que l'obéissance quasi inconditionnelle des hommes qui travaillent pour lui. La fierté du père pour son enfant devient cependant plus explicite au cours des démonstrations d'adresse et de rapidité au revolver par le jeune protégé. La présentation publique des talents et des aptitudes du fils s'ajoutent au sentiment d'ascension sociale et financière du père qui, ayant préalablement échoué au point de vue personnel et familial, se voit ainsi conforté dans la possibilité d'effacer et de réparer les erreurs commises dans le passé. Par l'intermédiaire de Matthew, Dunson assure la pérennité de ses réussites et de ses accomplissements professionnels, tout en permettant la survie de ses valeurs et de son expérience. Matt fait figure de mémoire aux yeux du père qui cherche à apaiser le souvenir de la fiancée disparue et à s'assurer qu'elle ne soit pas morte en vain. Cette « mémoire » de la défunte se perpétue aussi métaphoriquement par le bracelet offert au jeune homme par Thomas Dunson, car il se fait l'emblème du souvenir, de la filiation, de l'établissement d'un rapport de confiance et du désir de perpétuation.

Bien qu'il ait reçu une grande part de son éducation et de sa formation du père adoptif « joué » par Thomas Dunson, le Matthew Garth mis en scène à l'âge adulte propose une grande complexité qui le rapproche et le distancie à la fois du modèle masculin promu par le *westerner*. Matt a développé des capacités physiques qui lui donnent une puissance imposante et qui lui permettent, dans les territoires de l'Ouest, d'aspirer à des réalisations socialement valorisées – qu'il s'agisse par exemple de protéger et d'accroître ses possessions ainsi que son capital, de veiller sur la femme qui assurera sa descendance, etc. Toutefois, les jeux d'adresse auxquels se livrent Garth et Cherry Valance, son homologue et son double, tiennent davantage d'amusements pour enfants exposant leurs facultés viriles que de véritables rivalités masculines. Dès les premières séquences mettant en scène Matt adulte et Dunson, s'esquissent les traits de personnalité et les caractéristiques genrées qui opposeront les deux hommes et qui

créeront une rupture entre ceux-ci. Le fils fait explicitement preuve d'un caractère doux et réfléchi qui s'oppose à celui bouillonnant, prompt et incontrôlé du père. Par ailleurs, la vigilance et la prévoyance du jeune homme lui permettent bien souvent de devancer son « père », c'est le cas notamment avec la préparation du trajet du périple qu'ils entreprendront pour mener le bétail au Missouri. Matt entretient également un rapport beaucoup plus empathique avec ses employés, accordant plus d'importance aux rapports humains qu'il tisse qu'à ses ambitions. Les blessures de Dunson, l'ayant aigri et durci affectivement, ne lui permettent pas ce développement sain et égalitaire avec les autres. Alors que Dunson s'impose par son caractère impétueux et sa puissance physique, Matt s'émancipe par un amalgame de capacités physiques, intellectuelles et émotionnelles. Les deux hommes mettent ainsi en place deux types de masculinités : Dunson proposant une masculinité forte, physique, instinctive et viscérale, Garth optant plutôt pour une masculinité influencée par le caractère altruiste et posé généralement associé à la féminité. L'opposition des « masculinités » de Dunson et Garth se dessine très clairement au cours de la scène de l'enterrement de Dan Latimer (Harry Carrey Jr.), l'un des hommes du groupe décédé lorsque le troupeau prit la fuite dans la plaine, effrayé par de nombreux bruits métalliques provenant du wagon-cuisine. Dunson décide alors de venger la perte de son employé et d'une partie de son troupeau en fouettant Bunk Kenneally (Yvan Parry), le responsable de l'effolement des bêtes. Kenneally, refusant d'être fouetté, sort son revolver afin de se protéger. Filmés dans un même plan américain, Matt et Thomas occupent chacun un côté de l'image, le jeune homme se trouvant à droite et un peu plus à l'arrière-plan, bien qu'au foyer. Garth tire le premier afin de désarmer uniquement l'employé menacé. Sans changement de cadrage, il s'avance ensuite de façon à se trouver au même niveau que Dunson et à partager avec lui l'avant-plan. Les deux hommes se font face, égaux, ayant la même importance à l'image, s'affrontant par leur attitude et leurs reproches respectifs, et ce, jusqu'à ce que Matt bouge pour tourner le dos à son « père ».

Par son décès prématuré, Fen, laisse inoccupée le rôle de fiancée, de future épouse et de mère en devenir. Cette figure maternelle étant néanmoins considérée comme essentielle à l'achèvement et à la viabilité de la cellule familiale nucléaire et conventionnelle, Dunson et Groot sont amenés à palier à cette absence du féminin au moment de leur reconstitution instinctive du noyau filial. Groot adopte de façon semi inconsciente une part des caractéristiques et des fonctions attachées au rôle genrée d'épouse et de mère. Il établit tant

avec le père qu'avec le fils une relation de proximité et de confiance qui fera de lui une sorte de médiateur entre ces deux « masculinités » divergentes. Homme vieillissant, Groot se trouve en situation d'affaiblissement puisqu'il voit ses aptitudes physiques affectées par l'usure du temps. Néanmoins, son expérience personnelle, mais aussi sa « connaissance » des deux hommes qu'il côtoie et dont il prend soin devient un des éléments centraux de son processus de féminisation. Nadine Groot devient également source de bienveillance et de secours maternels, s'assurant que les deux autres membres de la famille ne manquent de rien et soient en sécurité. Lorsque trois hommes employés au service de Dunson organisent une mutinerie, le vieil homme, filmé en plan américain alors qu'il prend place sur son chariot, prépare le fusil qu'il lancera à Dunson, désarmé, afin qu'il puisse se défendre. L'importante empathie dont fait également preuve ce dernier lui permet de « lire » et de conseiller les deux autres membres du noyau familial. Groot est présenté comme un homme d'une profonde sensibilité ce qui facilite sa capacité à saisir autant la rage et la détresse incontrôlée de Dunson que l'ambivalence de Garth à l'égard de la figure paternelle et du comportement qu'il doit adopter personnellement. Il agit souvent à titre de confident et de conseiller. Ce dernier se voit souvent porteur d'un regard critique et extérieur sur les agissements des deux protagonistes masculins, bien que son opinion et ses jugements ne soient pas véritablement pris en compte, et ce, majoritairement par Dunson. À la fin de la séquence de la mutinerie, Nadine va rejoindre Thomas qui se trouve à l'écart afin de l'aider à soigner sa jambe blessée et il en profite pour lui exprimer son désaccord en ce qui concerne la gestion du conflit. Filmé en plan moyen, Dunson – qui termine tout juste un entretien houleux avec son « fils » – est assis sur une roche. Groot entre dans le cadre, se dirige vers Dunson et s'accroupit devant lui afin de soigner sa plaie. Le vieillard occupe ainsi la partie inférieure droite de l'image, alors que Dunson, assis plus haut, le domine de son imposante stature. Le plan qui lui succède se resserre sur les personnages et débute un champ-contrechamp dans lequel Dunson occupe toujours la position de supériorité dans l'image par son emplacement dans le cadrage : Groot n'occupant qu'une petite part du contrechamp, sa tête de profil et une épaule se trouvant tout juste dans le coin droit inférieur de l'image. Par ailleurs, la féminisation de Groot lors de cette scène est accentuée par un angle en plongée lorsqu'il se trouve face à la caméra. Son influence se mesure principalement sur le personnage de Matt qui trouve chez le vieil homme une source de réconfort maternel et un

appui inespéré qui lui est conféré malgré la fidélité indéfectible de Groot à l'égard de Dunson. Dans son ouvrage portant sur Howard Hawks, Noël Simsolo soutient que :

[d]evant ces deux « blessés », il y a le vieux Groat (*sic*), le témoin incapable de communiquer. Il est analphabète, infirme et naïf. Mais il est le complément nécessaire de Dunson. C'est lui qui le soigne, le juge et, en cas de danger, lui jette les armes (couteaux, fusil). De plus, il est une image vivante de la blessure profonde qui le mine : il a connu la fiancée. Il est le seul avec lui à savoir comment elle était et ce qui s'est passé. (2007, p.178)]

Il serait possible d'affirmer que chacun des trois protagonistes masculins constituant la cellule familiale porte en lui une blessure, cette blessure étant la part affaiblissante qui les affecte et qui, par la même occasion, influe sur leurs rapports genrés : renforçant chez Dunson (veuf) une masculinité primale et viscérale, amplifiant chez Groot un processus de féminisation accompagnant les deux « masculinités » et créant chez Garth (orphelin) une dualité ambiguë dans laquelle se transforme constamment une masculinité aux accents de féminin.

D'autre part, la relation établie entre Nadine Groot et Thomas Dunson dans *Red River* se retrouve avec une forte similarité dans le western d'Anthony Mann *The Far Country*, réalisé en 1954, et ce, par le rapport entretenu entre les personnages interprétés par James Stewart et Walter Brennan. L'auteur Dennis Bingham constate à propos du western de Mann que « [t]he two virtually act out a conventional male-female relationship. Stewart/Webster is the breadwinner and the decision maker; Brennan/Ben minds the home, provides his partner with food and coffee, and, "just like a woman", talks too much, a habit that gets him killed » (Bingham 1994, p. 56.). Cette citation mentionne des éléments analytiques d'une division genrée entre les personnages qui n'est pas sans faire écho au *gender trouble* occasionné par la distribution des rôles familiaux dans la cellule reconstituée de *Red River*. Dans le western d'Howard Hawks, l'habitude de « trop parler » de Brennan/Groot ne le conduit pas à la mort, mais elle entraîne parfois ce personnage dans une situation de perte de puissance féminisante. Cette habitude se transforme plutôt dans *Red River* en diverses « addictions » qui se métamorphosent en faiblesses participant à la féminisation du personnage (goût du jeu, défaite et perte de son dentier, etc.). Bien que la féminisation de Groot soit fréquemment abordée par l'utilisation d'un ton ou d'une mise en situation humoristique, il n'en demeure pas moins que

certaines caractéristiques psychologiques et certaines aptitudes du vieil homme viennent accentuer l'idée de la réappropriation inconsciente par ce dernier du rôle de la mère.

1.4. « Who'll stop me? I will. » : conflit et scission de la cellule familiale reconstituée

Lors du transport du convoi de bétail, les divergences mises en place en ce qui a trait aux deux types de masculinités que représentent Matthew Garth et Thomas Dunson mènent à un rapport de plus en plus dysfonctionnel au sein de la cellule familiale reconstituée. À la suite de plusieurs incidents au cours desquels Dunson a démontré l'impulsivité et l'agressivité impitoyable qui l'habitent, Matt remet plus fréquemment en doute l'attitude du père adoptif, tout en questionnant son implication et sa fonction au sein du convoi, notamment, mais également au sein du noyau familial. Étant désormais adulte et en âge de s'émanciper du pouvoir décisionnel de la figure paternelle, le jeune homme affirme explicitement les dissemblances psychologiques et genrées qu'il entretient avec Dunson. Monique Schneider affirme que dans la relation père/enfant « [l]a fonction interdictrice du père y est tout aussi essentielle, mais [qu']elle passe par la mise en scène d'un affrontement instaurant, entre père et enfant, un rapport de rivalité ». (2000, p. 291.) Dans le cas de *Red River*, la fonction interdictrice et l'imposition d'un pouvoir décisionnel mènent vers ce « rapport de rivalité » qui sera la cause de l'effritement inévitable de la famille reconstituée.

Thomas Dunson perçoit inévitablement le rapport d'opposition qui s'établit entre lui et son fils adoptif. Les divers désaccords qui s'accroissent entre les deux hommes entraînent chez le père une forme de déception envers son fils. Ce qu'il avait cherché à construire avec l'adoption et l'éducation de Matthew peut tendre vers un échec et alourdir ainsi le souvenir de la perte de la femme. Simsolo met en évidence le rapport qu'entretient Dunson avec Matt :

Dunson a perdu tout contact avec l'instinct amoureux depuis que la mort tragique de sa fiancée l'a culpabilisé. En adoptant Matt, il s'est donné l'illusion d'avoir une descendance. C'est commode pour ses plans qui sont seuls à déterminer les étapes de son existence. Refusant d'éprouver le moindre sentiment naturel, il profite de n'avoir aucun lien de sang avec

l'héritier qu'il s'est approprié. Cela lui permet d'organiser son univers en fonction de ses seules décisions. Il se bloque ainsi dans cette théorie, exigeant que tous ses projets soient suivis « à la lettre ». Il ne peut pas imaginer qu'il puisse exister un autre itinéraire que le sien ou une discipline différente que celle qu'il impose aux autres. (Simsolo 2007, p.176)

Le récit propose une mise en évidence d'un conflit générationnel qui germe entre les deux masculinités, renforçant ainsi la situation d'opposition idéologique entre le père et le fils. Ces deux derniers entretiennent en effet des idées différentes quant à l'expression du pouvoir, aux relations interpersonnelles familiales ou professionnelles, ainsi qu'au progrès et au changement. Cette divergence de valeurs se retrouvera également lors du retour de la figure féminine que les deux hommes croiseront d'abord individuellement, puis lors de leur réunion. D'autre part, le refus et l'obstination de Dunson dont fait mention Noël Simsolo accélère le procédé de distanciation naissant entre père et fils. Le désenchantement de plus en plus grand du *westerner* l'amène à se détourner de Matthew Garth et à tourner sa confiance vers Cherry Valance. Ainsi, le jeune homme se voit d'autant plus renforcer dans sa fonction de double de Matthew Garth. Non seulement Valance possède des habiletés physiques comparables à celles de Matt, mais il devient désormais une nouvelle figure de fils découlant de la recherche irrationnelle par Dunson du fils idéal. Dunson accorde de la sorte plus d'importance à Cherry Valance en lui attribuant entre autres des tâches qu'il aurait normalement confiées à Matt et il se développe ainsi une relation de fidélisation avec ce double du fils. Valance se voit ainsi transposé dans une image-miroir magnifiée de la représentation que se fait Dunson de sa puissance masculine et de celle qu'il projetait sans succès sur Matt. Le *westerner* cherche ainsi à combler le « manque du fils » idéalisé, sans toutefois réussir à y parvenir totalement.

Garth et Dunson, les deux figures représentatives de la masculinité au sein du groupuscule filial, entreront explicitement et publiquement en opposition de sorte qu'ils amèneront les autres membres du convoi à prendre position quant au choix de « masculinité » qu'ils souhaitent voir diriger le convoi. Il est ici intéressant de voir que la décision des employés, tous hommes représentants types du visage de l'Ouest sauvage, sera prise en faveur de Matt. Alors que l'on associe généralement aux pionniers de l'Ouest ce besoin de performer une masculinité virile, puissante et physique, ceux constituant le convoi ont plutôt arrêté leur choix sur le fils, jeune représentant d'une masculinité progressiste qui adopte certains

éléments de féminité et qui cherche à s'éloigner de la primalité qui habite ici Dunson. Les traits de féminisation adoptés par Matt touchent d'ailleurs majoritairement les aspects de socialisation de sa personnalité : compassion, empathie, aptitude au pardon, écoute, etc. Le fait que Matt, malgré cette légère féminisation, n'entre pas dans un processus d'affaiblissement démontre la force de ce type de masculinité qui parvient à rivaliser avec celle, plus viscérale, voire irréfléchie, de Thomas Dunson. Garth recueille l'appui de l'ensemble de membres du convoi, y compris celui de Cherry Valance, ce qui entraîne chez Dunson un second processus d'endeuillement découlant à la fois de la trahison de son fils adoptif et de celle de son substitut.

Dans l'affrontement naissant entre le père et le fils, Groot, en tant que figure maternelle, observe l'effritement du noyau familial et, en tant que médiateur et qu'intermédiaire entre le père et le fils, se voit contraint de donner son appui à l'un ou l'autre, à son compagnon ou à son fils. Sans considération pour l'attachement qu'il porte aux deux hommes qui l'entourent, le vieil homme choisira de suivre Matt plutôt que Dunson, puisqu'il ne peut accepter le comportement de surpuissance de ce dernier, et ce, bien qu'il comprenne la douleur liée à la perte de la fiancée. Il est important de souligner le fait que la féminité dégagée par Groot, ainsi que son rapport au rôle de femme et de mère se distinguent tout de même de celui de la véritable femme biologique. Ce dernier, étant homme, conserve une part de masculinité qui le lie différemment aux autres hommes qu'il côtoie. Fidèle acolyte de Thomas Dunson, il l'accompagne lors de toutes les épreuves, mais sa présence est également tolérée par le *westerner* alors que la femme biologique était pour sa part exclue du danger que représentaient les territoires de l'Ouest. Bien que Groot entre dans un processus de féminisation en devenant la figure de remplacement de l'épouse et de la mère adoptive, il demeure celui qui combat aux côtés de Dunson, celui qui lui lance le couteau qui lui donnera la possibilité de vaincre l'ennemi amérindien et celui qui conduit le chariot. Irigaray mentionne « [...] que la femme serait asservie aux tâches domestiques sans qu'aucun contrat de travail ne l'y lie explicitement, le contrat de mariage en tenant lieu. » (1977, p. 62) Dans *Red River*, Groot n'est pas attaché légalement à Dunson. Il est libre de tout « contrat » lui professant des obligations envers son compagnon, il conserve un contrôle, tout au moins partiel, de ses fonctions masculines et considérées comme « viriles ». Groot choisit également de superviser la gestion des provisions, la confection des repas et de s'assurer de nourrir les

travailleurs. Cette fonction domestique longtemps attribuée à la femme ne lui a pas été imposée par Dunson. Toutefois, il est possible de croire que l'affaiblissement dû à l'âge ainsi que la nature des relations entretenues avec Matt et Dunson aient pu exercer une influence sur la féminisation de Groot qui acquiert un statut maternel au sein du trio familial, tout en participant à la division inconsciente des rôles genrés.

Les rapports divergents opposant Dunson et Matt, ainsi que l'appui explicite des hommes du convoi envers le jeune homme entraînent la dissolution de la cellule familiale s'étant constituée entre les trois protagonistes masculins. Dunson se voit ainsi dissocié du reste du noyau familial et choisit de le quitter afin de reprendre des forces et de pouvoir se venger contre le fils rebelle. Ce départ crée une scission entre le *westerner* et Groot, figure maternelle féminine et fidèle, ainsi qu'un abandon mutuel quoique légèrement incontrôlé du père et du fils. Lors de la séparation du père, ce dernier menace de venger l'affront et l'offense dont il se trouve victime. Cette simple menace et le souvenir même des représailles du père enclenchent un processus de féminisation chez le personnage de Matthew. Cette féminisation du jeune homme s'accroîtra et dépassera le simple rapport au social, à l'émotion et à la compréhension pour atteindre un stade d'affaiblissement. En effet, la crainte du père outragé affecte la maîtrise émotionnelle du fils, ce qui influe sur le contrôle physique du jeune homme. Garth vit la peur insidieuse de l'affrontement avec la figure paternelle lui ayant prodigué son éducation, pour la première fois, il se voit trembler et sursauter nerveusement. À partir de la scène de séparation du fils et du père, Matt est filmé de plus en plus fréquemment en plans rapprochés ou en gros plans de telle sorte que l'accent est mis sur le jeu expressif de Montgomery Clift, son visage exprimant une crainte difficile à réprimer et à cacher (main nerveuse contre une joue, gobelet qui camoufle la bouche, yeux constamment en mouvement, etc.). La rencontre de Matt avec le personnage de Tess, la seconde présence féminine du film, permet un contrôle superficiel de la frayeur et elle amène un sentiment passager de sécurité. Le rapport à la féminité est également au cœur des désaccords persistants entre Thomas Dunson et Matthew Garth. Ce rapport à la féminité trouve principalement sa source dans l'expression de cette féminité et de la masculinité chez Garth lui-même. Lors de la confrontation finale entre la figure paternelle et celle du fils, Dunson lui lancera : « Won't anything make a man out of you? » (02:09:40). Ce reproche fait ressortir les différences de

masculinité existant entre les deux hommes. La masculinité partiellement féminisée de Matthew Garth s'oppose, ou plutôt se distingue suffisamment de celle virile, animale et excessive de Dunson de sorte que le *westerner* lui-même mette à jour cette différence et la désigne comme étant à la source du conflit né entre eux. Les deux masculinités sembleront toutefois en mesure de cohabiter, et ce, principalement par la présence nouvelle de la femme, réelle figure biologiquement féminine.

1.5. « Now, ain't that just like a woman? » : retour de la figure féminine et tentative de réappropriation des rôles genrés normatifs

Lors de la scission de la cellule familiale, la figure paternelle se voit dissociée et mis à l'écart de cette reconstitution idéalisée. Cette division entraîne à sa suite un déséquilibre dans la recherche inconsciente du respect des valeurs sociales nord-américaines. Cette déstabilisation socio-culturelle ne sera rétablie que par la réinsertion de la figure féminine véritable qui pourra tenter de réinstaurer une dynamique genrée qui convienne à chacun des protagonistes. Hawks intègre de la sorte au récit un second personnage féminin, Tess (Joanne Dru), dont la puissance de caractère et la complexité genrée interagiront certes sur le *gender trouble* produit par la perte physique de la première femme, mais qui feront également écho au rôle de Fen.

L'intégration de ce personnage féminin au récit mène à réfléchir de nouveau à l'apport et à l'importance des femmes/héroïnes dans *Red River*. Les critiques et les théoriciens demeurent ambivalents quant à la place de la femme et au rôle qu'elle occupe au sein du cinéma de Hawks. Il est ici intéressant de noter l'ambiguïté des figures féminines dans l'œuvre du réalisateur. Ce dernier propose fréquemment des femmes marquées par une forte personnalité et adoptant un comportement ou une posture qui leur confère un certain degré de masculinisation. C'est le cas notamment de Katharine Hepburn dans *Bringing Up Baby* (1938) et aussi, principalement, de Lauren Bacall, dans *To Have and Have Not* (1944) et *The Big Sleep* (1946). Toutefois, malgré les présences nombreuses de ces héroïnes puissantes, Hawks met également en scène des femmes troublées occupant un rôle victimisé. Dans son ouvrage

sur Hawks, Jean-Michel Durafour souligne néanmoins que « la femme chez Hawks est irréductible à l'image réconfortante et domestique que le patriarcat veut avoir d'elle » et qu'elle reste souvent associée à l'image d'« une actrice/héroïne indépendante, active, sexuellement agressive et l'égale de l'homme, insolente, dominatrice, qui n'a pas peur du danger, voire participe à sa résorption. » (2007, p. 282) Cette description, faite par l'auteur, de l'héroïne émancipée chez Hawks correspond assez fidèlement au portrait général qui peut être dressé de Tess. Sa mise en place dans le récit se produit lors d'une scène d'action au cours de laquelle elle est présentée au spectateur comme une femme capable de maîtriser les armes, une femme capable de conserver son sang froid lors de l'assaut d'un groupe d'Amérindiens et en mesure d'être soignée d'une flèche à l'épaule sans défaillir. Dès lors, est instauré un devenir homme qui place la femme à un niveau supérieur la rapprochant de l'homme-en-puissance à qui une forme d'invulnérabilité est souvent attribuée.

Il faut également souligner l'importance de cette séquence en ce qui concerne le rapport de « double » existant entre les personnages de Tess et de Fen. Cette réutilisation de l'attaque des Amérindiens crée explicitement une interrelation entre ces deux femmes, entre le souvenir de l'une et la présence nouvelle et imprévue de l'autre. Noël Simsolo souligne d'ailleurs que : « [l]a femme joue donc un rôle capital dans cette démonstration sèche et hautaine du désir de puissance, vu que Tess est le double inversé de la fiancée de Dunson. Elle est active. Elle est sauvée des Indiens. La morte était soumise et victime de la barbarie des Peaux-Rouges. » (2007, p. 179) Simsolo mentionne cette idée d'un « double inversé », l'idée d'une révision du personnage victimisé, dont la disparition a favorisé l'engendrement d'un *gender trouble*, et de l'intégration de son pendant revalorisé qui pourrait être à l'origine du rétablissement genré. Cette idée d'inversion du double féminin vient aussi souligner l'opposition qui s'établira entre le personnage féminin actif qu'est Tess et celui plutôt passif de la fiancée. Cet élément permet donc à Tess d'entrer dans l'action constituante du récit et de l'histoire de l'Ouest, ainsi que de contourner l'intégration de la femme « dans une économie scopique dominante [qui] signifie, encore, une assignation pour elle à la passivité ». (Irigaray 1977, p. 25) S'opposant à cette figure de femme active, Fen demeure principalement « le bel objet à regarder » (*Ibid*, p.25) marqué par son désir impossible d'accompagnement et de participation à l'activité. Elle s'inscrit de la sorte dans une dynamique de soumission au vouloir de l'homme et d'exclusion à la construction mythologisante de l'Ouest.

Le personnage que campera Claudia Cardinale près de vingt ans plus tard dans le western italien de Sergio Leone, *Once Upon a Time in the West* (1968), propose des caractéristiques métaréflexives très pertinentes permettant de mieux comprendre l'ambiguïté du rôle de Tess. Jill McBain/Claudia Cardinale est marquée par une grande complexité, puisqu'elle se fait représentante d'une grande variété des « figures féminines archétypales ». Tout au long du récit de *Once Upon a Time*, Jill McBain performera plusieurs rôles qui se chevaucheront sans que l'un d'entre eux n'occupe une place dominante spécifique. Elle sera à la fois prostituée, épouse, mère en devenir, veuve, objet de désir, etc. Michel Cieutat propose à ce sujet une division simplifiée de la femme westernienne en en proposant sept types : la jeune fille, « chose » délicate, l'entraîneuse, la fille objet, l'épouse, la mère, la femme homme et l'indienne (1998, p. 174-179). Bien que les nombreuses figures féminines proposées dans le genre cinématographique du western soient parfois plus complexes que ces seules sous-divisions, ces dernières deviennent un outil facilitant l'analyse des personnages. Il est en effet possible de discerner la complexité que peut avoir une femme par l'accumulation des rôles « types » qu'elle peut occuper tout au long du récit westernien. Le passage d'une « catégorie type » à une autre participe également à la complexification de représentations genrées des personnages féminins comme masculins – c'est notamment le cas du personnage de Nadine Groot dans *Red River*, puisqu'il oscille entre son « rôle d'homme de l'Ouest », mais aussi ceux d'épouse et de mère. Cette multiplicité des figures est également représentative de l'image que projette Tess. Cette dernière adopte en effet une multiplicité de fonctions, étant tour à tour femme de convoi célibataire et autonome, amoureuse, amante, figure de remplacement, possible procréatrice et médiatrice. Ce type de présences féminines vient s'opposer à l'idée réductrice selon laquelle ces dernières ne sont cantonnées qu'à des rôles de seconds plans, que les personnages féminins ne sont développées que de façon superficielle et que leur présence n'est justifiée que par leur apparence physique.

Il est d'ailleurs intéressant de souligner la représentation faite du personnage de Tess au sein même du récit de *Red River*. Elle est en effet perçue différemment par les trois protagonistes masculins formant la cellule familiale reconstituée. Cette variation du rôle ou de la fonction de la figure féminine passe notamment par l'intermédiaire du bracelet symbolique,

que le bracelet soit offert par Dunson (à Fen, puis à Matt) ou qu'il soit offert par Matthew (à Tess). Simsolo mentionne à cet égard que :

[le] comportement [de Dunson] ne date pas du départ en convoi. De la même manière qu'il avait imprimé sa marque sur la vache de Matt, il impose la sienne au poignet du garçon en l'estampillant du bracelet de famille, un gage de fidélité offert à une femme qui allait aussitôt mourir.

Ce geste de transmission désigne un transfert brutal entre le désir du bonheur amoureux et celui de trouver un héritier à sa fortune. Le bracelet change de poignet, pour dévoiler sa fonction d'appropriation à Dunson. D'ailleurs, le voyant sur Tess, l'homme se met à lui parler en propriétaire, car à partir de l'instant où il a perdu sa fiancée, Dunson s'est emparé de Matt de la même manière dont il s'est approprié sa vache. (Simsolo 2007, p. 177)

Il peut être pertinent de rappeler le parcours du bracelet présenté dans l'entièreté du film. D'abord mentionné comme ayant appartenu à la mère de Thomas Dunson, ce dernier l'offre à sa fiancée Fen. Lors de l'attaque du convoi, il se retrouve au bras du guerrier amérindien assassin de la jeune femme, pour se retrouver de nouveau en possession de Dunson qui le récupère du poignet de l'assaillant qu'il vient d'assassiner. Le *westerner* le remet ensuite à Matt lors du processus d'adoption symbolique et il demeure à son poignet jusqu'à ce que ce dernier décide de l'offrir à Tess. Lorsqu'il se retrouve brièvement au bras de Fen, l'objet emblématique appartient davantage à cette idée de « contrat de mariage », à celle d'une preuve de dévouement constant. Au décès de la fiancée, le passage par l'intermédiaire du poignet ennemi agit surtout à titre de confirmation de la perte du féminin, ainsi que de mémoire de la douleur et de la honte de l'erreur ayant conduit à l'impossibilité de l'avenir lié à ce féminin. Le bijou symbolique prend une toute autre signification au bras de Matt. Il devient certes une marque de fidélisation envers Dunson, mais surtout celle d'une association, la marque d'une identification et d'une confirmation de l'attachement du fils adopté et héritier en devenir à la figure paternelle. Lorsque Matt l'offre à Tess, le bracelet demeure cette marque d'attachement, voire d'affection amoureuse, preuve qu'il voit en elle celle qui lui conviendra et qui saura, par son caractère fort et puissant, vivre (et survivre) à ses côtés dans l'Ouest. Dunson se distingue de Matthew puisqu'en reconnaissant le bijou au poignet de Tess, il voit en elle la promesse d'un nouvel héritier qui pourra poursuivre son œuvre. Contrairement à Fen, pour qui le *westerner* semblait éprouver un véritable sentiment d'affection, Tess représente pour lui une

femme dont la physionomie lui semble adéquate à la poursuite et à l'aboutissement du rêve qui s'est effrité au décès de sa fiancée. De plus, cette distinction entre les deux femmes est amplifiée par la façon de les présenter : lorsque Thomas passe le bracelet au bras de Fen, un long insert accompagné de musique accentue toute l'importance symbolique que prend le bijou, mais au moment où Dunson le découvre au poignet de Tess, cette scène est filmée par un plan américain qui crée une distance avec l'objet. Le rapport des deux « masculinités » à la femme retrouvée se distingue par l'idée qu'ils se font de ce féminin, Matt trouvant en elle une compagne qui souhaite faire partie de sa vie, une source de réconfort et un caractère fort qui saura le confronter si besoin est, Dunson percevant plutôt une mère, porteuse de sa descendance et gardienne de sa réussite.

Le personnage féminin vient reconfirmer l'importance de sa présence lors du dénouement du récit, au cours de la séquence du combat-duel entre le père et le fils. Lors de cette scène, Matt et Dunson entament un combat singulier duquel sont exclues les armes et à l'issue duquel le vainqueur aura fait la preuve de la suprématie de sa puissance. Alors que tous les autres hommes du convoi s'enthousiasment à la vue de cette démonstration de force virile, seule la femme perçoit dans cette querelle un comportement infantile qui ne réglera en rien la déstabilisation du noyau familial reconstitué. Malgré le point de vue de Tess à l'égard du combat, la dissension existant entre Dunson et Matt s'efface en partie par cette démonstration de puissance masculine au cours de laquelle Matt parvient à prouver sa valeur. La preuve physique de sa valeur lors de la bataille vient s'ajouter à sa réussite à mener le convoi de bétail à Abilene. Par ce double accomplissement, le fils adoptif peut aspirer à devenir l'égal de son père et à être accepté comme tel aux yeux de celui-ci. Noël Simsolo précise au sujet de la scène finale de *Red River* que :

C'est à Tess de se débrouiller pour qu'il devienne adulte. Cela semble probable car le sigle D//M devient un autre emblème. Les lignes parallèles qui séparent D de M ne sont plus le symbole de la rivière rouge ou d'une clôture perverse, mais la marque de Tess, la femme, avec son sens du territoire et son don de fertilité. Entre Dunson et Matt, elle représente autant leur union que leur séparation. Au centre de leurs deux marques, elle prend la place de principal moteur de toute cette mécanique. (2007, p. 180-181)

De fait, lorsque Tess interrompt le combat sans permettre d'en connaître le véritable vainqueur, elle impose à la fois suffisamment de puissance masculine pour faire admettre sa valeur auprès des deux hommes et assez de féminité active lui faisant prendre conscience du caractère primal d'une telle démonstration de force. Elle impose ainsi une forme d'autorité et de désir de réconciliation maternels qui donnent à croire à un possible rétablissement des rôles genrés. La présence de Tess entre Dunson et Matt, mais aussi au sein de la cellule familiale intégrant Groot, pourrait permettre la réinstauration de la figure féminine et des nombreuses fonctions qui sont associées à ce personnage féminin. Malgré tout, l'existence de Matt en tant que fils adoptif symbolique unissant Dunson et Groot permet à la subdivision des rôles de la mère, du père et du fils de perdurer implicitement chez les trois protagonistes. Il est cependant important de mettre en évidence le rôle que jouera Tess dans le processus de normalisation des trois hommes. Alors que la cellule familiale nucléaire reconstituée par Dunson, Groot et Matt les plaçait dans un *gender trouble* qui les décalait par rapport à la normativité socialement acceptable, l'intégration de la figure féminine dans le groupe propose une apparente conformité genrée et sociale. Cette régularité donne ainsi aux protagonistes la possibilité d'être réhabilités et de se conformer aux codes socio-politico-culturels de la nation nord-américaine judéo-chrétienne afin d'éviter toute forme d'ostracisme ou de rejet.

2. L'influence du contexte socio-politico-historique sur la mise en images des *genders* : *High Noon* de Fred Zinnemann (1952) et *Johnny Guitar* de Nicholas Ray (1954)

2.1. États-Unis et maccarthysme : construction sociale et genrée

Peu de temps après la fin du deuxième conflit mondial, les États-Unis vivront un conflit interne en se lançant à la chasse aux communistes habitant leur pays. S'opposant à l'Union soviétique et au communisme, des mesures « efficaces » et explicites sont mises en place afin de contrôler, voire d'enrayer la propagation de cette idéologie « de gauche ». C'est en mars 1947 qu'« [a]u plan international débute la guerre froide [et] au plan intérieur, la chasse aux sorcières, également connue sous le nom de "maccarthysme" ». (Bourton 2008, p. 129) Ce climat de tension, de délation et de suspicion met très peu de temps à s'étendre jusqu'à Hollywood et à affecter la production cinématographique étasunienne. Le HUAC (House of Un-American Activities Committee) a Hollywood et ses vedettes dans sa mire. Débutant ses auditions en octobre 1947, bon nombre de membres de l'industrie du cinéma défilent alors devant la Commission où se succèdent témoins « bienveillants » et témoins « réfractaires ». (Toinet 1984, p. 128) La situation s'envenime et se complexifie : convocation par la Commission d'une dizaine de réfractaires (*Hollywood Ten*), procès, condamnations et emprisonnements, grèves, création de comités en soutien aux « suspects », dénonciations et rétractations, etc. En novembre 1947, les studios hollywoodiens mettent en place des moyens qui leur éviteront d'engager des employés pouvant entretenir des activités communistes et leur occasionner des problèmes lors des enquêtes du HUAC. Ils instaurent de la sorte les premiers balbutiements de la liste noire qui demeurera active jusqu'au milieu des années 1960, et ce, de façon plus ou moins affichée selon les influences de l'époque.

Lors de cette période, il règne sur les studios étasuniens un climat trouble « entre ceux qui parlent trop, ceux qui refusent de parler [et] ceux qui ne se parlent plus ». (*Ibid*, p. 145) Néanmoins, cette atmosphère est propice à la création d'une multitude de scénarios dont le sous-texte, pour le moins politisé, propose une vision éclairée sur l'influence du milieu socio-

politico-culturel sur l'individu et son évolution au sein de ce tissu social. Ce climat trouble permet également de questionner les rôles genrés impartis, voire imposés aux individus et de proposer des représentations d'un *gender trouble* exacerbé par la description d'un climat socio-politico-culturel tendu référant à la réelle situation étasunienne. Lors d'une entrevue accordée au *Friendly* le 9 avril 1971, Carl Foreman, scénariste du western *High Noon*, fait remarquer à propos de la situation ayant frappé les États-Unis lors de la « chasse aux sorcières » que « [l]e monde avait chancelé et nous ne savions diable plus où nous en étions. Nous étions sur la liste noire. » (*Ibid*, p. 133). Foreman fait partie de membres de la communauté cinématographique hollywoodienne qui se retrouvèrent sur la liste noire tenue par les studios. Il vécut ainsi personnellement l'ostracisme frappant les « parias » d'Hollywood et il affirma par la suite explicitement avoir retranscrit cette situation dans le scénario de *High Noon*. Il précisa dans un numéro de *Sight and Sound* publié à l'été 1958 :

[...] tout à coup, la menace de la Commission des Activités antiaméricaines s'est précisée. Ils se dirigeaient vers Hollywood! La peur a commencé à grandir, une peur insidieuse qui envahit peu à peu toute la ville. J'ai décidé alors de changer d'optique et d'écrire une parabole sur le maccarthysme. Pendant la fabrication du film, je reçus un papier rosé me convoquant devant la Commission. Je me suis rapidement trouvé dans la position de Gary Cooper! (cité dans Bourton 2008, p. 145)

Carl Foreman afficha ainsi volontairement et publiquement les intentions dénonciatrices que portait le scénario de *High Noon*. Bien que tous les scénaristes n'affirmèrent pas aussi clairement les références faites au maccarthysme, de nombreux films se firent rétrospectivement l'étendard dénonciateur de cette période de répression. C'est le cas notamment du western *Johnny Guitar* réalisé en 1954 par Nicholas Ray. Considéré à plusieurs reprises par les théoriciens comme une œuvre critique des pressions sociales exercées sur les individus, il devient par le fait même un film ouvertement anti-maccarthysme.

High Noon de Fred Zinnemann et *Johnny Guitar* de Nicholas Ray proposent un traitement similaire du rapport société/individu, de l'influence du groupe sur l'individu, des pressions socio-politico-culturelles et des mutations constantes qu'elles opèrent sur les caractères psychologique, physique et génré de chaque être humain. C'est en considérant ces similarités qu'il a été décidé d'analyser conjointement ces deux westerns dans un même

chapitre. Considérant les *genders* comme étant socialement construits, influencés et imposés, le comportement sociétal devient la cause même du bouleversement genré, du *gender trouble* perceptible dans ces deux films. Ce sont les comportements sociaux et principalement les comportements de groupe qui occasionneront les nombreuses mutations genrées caractéristiques des personnages des deux westerns.

2.2. « I've got to, that's the whole thing »³ : l'établissement des « devoirs »

Une grande part du récit de *High Noon* s'établit autour du rapport au sens du devoir et à la responsabilité de l'individu face à la société ou, plus précisément ici, à la microsociété que forme le village de Hadleyville. Alors que le marshal sortant Will Kane (Gary Cooper) s'apprête à quitter la petite communauté en compagnie de son épouse Amy Fowler (Grace Kelly), à la suite de leur mariage civil, la nouvelle de l'arrivée imminente du criminel Frank Miller (Ian MacDonald) parvient jusqu'au village. Arrêté par Kane et emprisonné à la suite du processus légal entrepris par certains membres de la localité de Hadleyville, le dit criminel avait promis d'y revenir afin d'y obtenir vengeance. Poussé à la fuite par leurs amis, le couple quitte le village afin d'éviter l'affrontement éventuel avec Miller. Toutefois, alors qu'il s'éloigne de la communauté, les plans rapprochés entrecoupant les plans demi-ensemble permettent de lire le tiraillement psychologique qui agite Kane, ainsi que le doute et l'incompréhension qui tracassent Fowler. Il y a à ce moment le développement du rapport de l'homme – et plus spécifiquement ici du marshal – aux obligations morales de justice, de respect de la loi et de devoir envers les diverses instances sociales. Cette primauté du rôle social de l'homme avait été intégrée préalablement dès la séquence d'ouverture du film, alors que l'on met en scène la réunion de la bande de malfrats constituée par Frank Miller. Cette importance du devoir et de la bravoure était présentée lors de l'évocatrice chanson thème de *High Noon* (« Do not Forsake Me », composée par Dimitri Tiomkin et Ned Washington) alors qu'il est possible d'y entendre les paroles suivantes : « If I'm a man I must be brave » (00:00:52). Cette introduction musicale met déjà en place les pressions sociales qui s'exercent

³ Zinnemann, Fred (réal.). 1952. *Le train sifflera trois fois* [*High Noon*]. États-Unis. Stanley Kramer Productions.

sur les individus et cela même en ce qui a trait aux *genders* et aux caractéristiques types qui leur sont associées.

La notion de bravoure associée au masculin permet de dresser un parallèle pertinent avec le personnage de Howard Kamp, interprété par James Stewart, dans le film *The Naked Spur* (1953) d'Anthony Mann. Dans son ouvrage *Acting Male*, Dennis Bingham propose une analyse intéressante du rôle de Kamp, analyse qui peut être partiellement transposée au marshal Kane, et ce, par la volonté du personnage à conserver sa contenance alors que son entourage l'abandonne peu à peu à la confrontation dangereuse, voire mortelle, qui devrait s'ensuivre avec Frank Miller. Bingham souligne que, « [i]n the terms of Joan Riviere's argument, he compensates for his loss of manhood by masquerading as masculine authority. [...] Conventional male subjectivity does not tolerate awareness that masculinity is not a natural standard for a man to rise to but a role to be performed. » (1994, p. 62.) Ainsi, Kane fait face aux pressions sociales liées à l'expression de la masculinité conventionnelle et il est amené à performer ce caractère masculin qui ne lui permet pas de laisser dominer chez lui des émotions telles que le doute, la peur de la douleur et de la mort, la honte de l'échec ou le sentiment d'abandon. En effet, la société patriarcale et hétéronormative nord-américaine n'est pas prête à accepter la perte ou plutôt la réappropriation des caractéristiques qui ont été associées à la masculinité lors de la construction binaire des rôles genrés et elle cherche à conserver cet apparent équilibre social que la conformité aux genres construits permettrait. Par ailleurs, par sa fonction de marshal, ce rapport à l'interprétation d'une « autorité » masculine se voit décuplé par les obligations morales, sociales et légales qui en découlent. Will Kane se trouve déchiré entre sa fonction de marshal d'Hadleyville et celle du mari d'Amy Fowler, l'une et l'autre demandant des rapports différents à la masculinité et à sa performance.

Une forme de dualité s'impose également entre les deux figures formant le couple, opposant non seulement l'homme et la femme en tant qu'individu sexué et genré ayant des fonctions respectives socialement différentes, mais également par l'opposition engendrée par les exigences « violentes » du devoir légal imputé au mari et les principes moraux de non-violence de l'épouse Quaker. Cette opposition naissante dans le couple crée la première séparation et entame le processus d'isolement dans lequel se verra enfermé le marshal Kane. Les sentiments de peur, de délaissement, d'isolement et d'incompréhension entament et amplifient le fort *gender trouble* qui caractérise le personnage incarné par Gary Cooper. Le

choix de l'acteur dans un rôle aussi complexe que celui de Will Kane dans *High Noon* est d'ailleurs d'une grande importance quant à l'image et à l'aura qui sont projetées sur le personnage lui-même. Il est en effet bien difficile pour le spectateur de faire abstraction de la figure iconique que représente un acteur tel que Gary Cooper. Comédien prolifique qui débute sa carrière avec le cinéma muet dès le milieu des années 1920, le jeune homme gagne en popularité et obtient de plus en plus fréquemment la tête d'affiche vers la fin de cette décennie. Il se fait principalement connaître du public pour ses rôles dans les westerns ou pour ses personnages d'officiers et de soldats dans les films de guerre, mais également pour ses rôles dans les comédies romantiques et les drames sociaux – que l'on pense notamment aux films de Frank Capra *Mr. Deeds Goes to Town* (1936) et *Meet John Doe* (1941), à *Desire* (Frank Borzage, 1936) ou à *Ball of Fire* (Howard Hawks, 1941).

Grâce à la multiplicité de ses interprétations, Cooper représente cette incarnation totale de l'Amérique, il devient une des figures types de l'homme étasunien. D'ailleurs, lors de la « chasse aux sorcières » qui affectera les États-Unis et Hollywood, il sera amené à comparaître lors des audiences de l'HUAC et il incarnera le rôle de l'Américain modèle. Sa participation au tournage de *High Noon* favorisera de plus l'aboutissement du projet, le scénariste du film étant soupçonné d'activités anti-américaines. Certes, Gary Cooper prend de nouveau les traits de l'homme de loi westernien dans le film de Fred Zinnemann, néanmoins, son personnage et le film en lui-même seront considérés par plusieurs comme tout à fait anti-américains – cette idée est entre autres partagées par John Wayne et Howard Hawks (qui réalisera sept ans plus tard *Rio Bravo* en réponse au film de Zinnemann). De nombreuses critiques sont faites à propos des agissements et du caractère du marshal Kane. Ces dernières lui reprochent par exemple ces divers conflits intérieurs, ces moments de doute, cette frayeur face au devoir à exécuter, ainsi que ce dégoût ressenti envers la société et ses codes, nombreux éléments que le jeu de Cooper et les choix de mise en scène rendent équivoques. Zinnemann opte pour une succession de gros plans, de plans rapprochés taille et poitrine afin de mettre pleinement en valeur l'expressivité de Kane. Les dialogues sont également utilisés avec parcimonie de sorte que l'accent est mis davantage sur les silences qui laissent croire aux réflexions et aux inquiétudes du marshal. Plusieurs scènes – incluant celles pendant lesquelles Kane déambule dans les rues, ainsi que celles passées en solitaire dans le bureau du marshal – ne sont accompagnées que par la musique de Tiomkin, une partition musicale qui, tel un métronome,

marque le temps qui passe et participe à la mise en valeur explicite de la psychologie du protagoniste. Par ailleurs, ces critiques à l'encontre de *High Noon* pourraient être partiellement et inconsciemment causées par la mise en image d'une forme de *gender trouble* explicite qui naît d'une représentation non-conforme aux comportements sociaux et aux idéaux valorisés par la société étasunienne (rapport aux émotions, relation au « devoir », etc.), éléments eux-mêmes remis en cause par le questionnement sous-jacent du western de Zinnemann. La représentation de tous les éléments psychologiques et du domaine de l'émotionnel participe à l'élaboration de la complexité genrée du personnage.

Cette ambiguïté de Will Kane se retrouve aussi dans un caractère plus physique du personnage. Bien que Gary Cooper s'impose par sa grandeur, sa silhouette longiligne ne rivalise pas, par exemple, avec la carrure puissante d'un John Wayne. La physionomie de Cooper a ainsi servi à exprimer les conflits moraux et psychologiques habitant son personnage et découlant des pressions sociales. Judith Butler fait par ailleurs référence aux théories du corps proposées par Mary Douglas dans son ouvrage *De la souillure*, dans lequel il est fait mention que :

le « corps » en tant que tel est circonscrit par des marquages qui visent à établir des codes spéciaux de la cohérence culturelle. Tout discours qui établit les frontières du corps a pour but d'instituer et de naturaliser certains tabous portant sur les limites, les postures et les modes d'échange convenables qui définissent de quoi sont constitués les corps [...] (citée dans Butler 2006a, p. 251).

Ainsi, les caractéristiques propres à chaque corps viennent s'inscrire dans l'idée que le corps en lui-même est une « page blanche » (*Ibid*, p. 250) sur lequel les diverses instances culturelles, sociales et politiques viennent s'inscrire. La matérialité toute corporelle devient en elle-même performance sociale d'un caractère genré, divisé de façon simpliste en deux *genders* encadrés dans une norme construite. Le corps de Gary Cooper se transforme ainsi en miroir d'une représentation genrée reconnaissable et pouvant être catégorisée par des caractéristiques « propres » au masculin et au féminin. Il se dessine sur ce corps un amalgame complexe alliant une silhouette longiligne, des appareils virils (pantalon, chemise, veste, stetson noir, étoile de shérif) et un revolver considérés comme l'appanage de l'homme, ainsi qu'une posture légèrement voûtée et incertaine, une démarche hésitante et un visage d'une

grande expressivité émotionnelle plutôt associés au domaine féminin. L'acteur joue également à transformer et à déconstruire l'image de l'homme de loi droit et infailible qu'il avait d'ailleurs lui-même participé à construire. De la sorte, « [m]ême Will Kane n'a pas la belle prestance qui sied habituellement aux défenseurs de l'ordre. Il doute, il gamberge, et c'est tout l'art de Gary Cooper de le faire ressentir [au spectateur], par un léger plissement de la bouche, par un serrement de mâchoire. » (Bourton 2008, p. 145) L'interprétation de l'acteur propose souvent un marshal aux épaules courbées, portant le poids de la solitude et de l'abandon lors des moments difficiles auxquels il se voit confronté. Le personnage de Kane semble également porter le poids d'une forme de mésadaptation lors de moments heureux dans lesquels il évolue. C'est le cas notamment lors de son mariage, alors que la différence de grandeur existant entre Cooper/Kane et Kelly/Fowler accentue une forme de gêne, d'embarras et d'inconfort ressentie par l'homme à l'égard de sa nouvelle épouse et de l'officialisation de leur relation. Deux gros plans successifs soulignent l'effet de distanciation maladroite produit chez les deux amoureux; le premier montrant le visage de Kane qui doit baisser les yeux vers son épouse afin de glisser une bague à son doigt et le second, la figure d'Amy devant plutôt lever le regard vers l'homme au moment de l'échange des anneaux. Cette utilisation du corps pour rendre visuellement explicite les conflits intérieurs du personnage revient également lorsque le marshal se retrouve seul dans ses anciens bureaux de fonction. Alors qu'il constate l'ampleur de sa solitude, ainsi que l'étendue de la trahison et de l'abandon que manifestent envers lui ses compatriotes, Kane se laisse choir sur son bureau dans une attitude qui sous-entend la possibilité de ne pouvoir retenir des larmes trop amères et difficiles à contenir. Cette attitude est d'ailleurs surprise par un adolescent qui désire ardemment apporter son aide au marshal. Ce support improbable personnifié par les traits du jeune homme crée un rapport duel et contradictoire avec le moment de désespoir vécu par Kane. Affaîssé sur son bureau, le marshal est filmé en un plan rapproché taille en plongée, alors que le visage du jeune homme qui apparaît dans l'escalier est plutôt cadré par un gros plan en très légère contre-plongée, à peine perceptible. Le plan suivant intègre les deux personnages dans le même cadrage, mais le contraste créé par le positionnement de ces derniers dans l'image est tout aussi puissant que la succession plongée/contre-plongée : le marshal reste assis à l'avant-plan et l'adolescent, qui s'est levé et se dresse, à l'arrière-plan, sur le plancher au bas des marches surplombe d'abord l'homme désarmé, puis se penche contre le bureau afin de se trouver à son niveau. Bien que

Kane refuse l'aide du jeune homme et qu'il se lève à la fin de la scène pour donner plus de poids à son refus, dominant de la sorte l'image par sa haute stature, l'attitude bravache du garçon souligne la différence entre sa volonté assurée et la perte de moyens du marshal. Ainsi, l'une des deux seules aides – le second appui provient d'un député fidèle, Herb Baker (James Millican), qui pourtant abandonnera le marshal lorsqu'il constatera qu'il est seul à l'aider – reçue provient d'une jeunesse inexpérimentée et inapte à véritablement soutenir l'homme vieillissant dans l'acquittement de ses fonctions et de son devoir. Cette même jeunesse volontaire, mais désadaptée vient renforcer et accentuer la crise émotionnelle et genrée qui frappe Will Kane, par cette opposition du courage juvénile au désenchantement de l'homme expérimenté.

Le western de Fred Zinnemann propose un rapport de temporalité intéressant dans lequel le temps du récit correspond assez fidèlement au temps de l'histoire. En effet, le récit de *High Noon* débute approximativement à 10h30, selon l'heure affichée à l'horloge dans le plan moyen présentant pour la première fois les personnages de Will Kane et d'Amy Fowler lors de leur mariage (00:04:29) et il se termine un peu après midi – le temps de mettre en place l'affrontement inévitable – alors que le film en lui-même est d'une durée totale de 85 minutes. Ce choix de réalisation crée une impression de transformation et de métamorphose en temps réel des personnages. Tout au long du récit, ces derniers gagnent en nuances et proposent un développement complexe des rapports genrés qu'ils entretiennent entre eux et qui les transfigurent individuellement. L'évolution psychologique, émotionnelle et genrée de Kane est sans doute la plus explicite. La tension et la pression subies par le personnage amènent ce dernier vers une lutte aux rapports de force inégaux. Le marshal, prenant lui-même conscience du caractère inéluctable et fatal de l'affrontement qu'il ne pourra éviter avec Miller et ses acolytes, perçoit cet ultime acte de bravoure typiquement masculine comme une mise à mort envisagée et choisie – ne choisira-t-il pas, d'ailleurs, de rédiger ses dernières volontés à l'intention de son épouse? Ce rapport de féminisation ou plutôt de démasculinisation se retrouve dans le film *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, réalisé en 1969 par George Roy Hill. Dans *High Noon* tout comme dans *Butch Cassidy*, les protagonistes masculins se voient confrontés à la mise en scène d'une masculinité socialement idéalisée et au rapport ambivalent qu'ils entretiennent à son égard, dans une volonté de se réappropriar l'identité genrée par laquelle ils se sentent interpellés à l'approche du danger et de leur mort de plus en plus

envisageable. Les personnages de Butch Cassidy (interprété par Paul Newman) et du Sundance Kid (interprété par Robert Redford) évoluent dans une relation complexe d'amitié intime où les hors-la-loi donnent à voir une expression émotive de la peur et de l'impossibilité d'agir. Ainsi, les trois protagonistes de *Butch Cassidy* et de *High Noon* (Newman, Redford et Cooper) se trouvent liés par leur décision d'affronter la mort dans un dernier acte démonstratif de la puissance virile à performer : Cassidy et Sundance Kid dans un suicide à la mise en scène éclatante démontrant d'une dernière révolte, Kane en choisissant d'assurer jusqu'au bout son devoir d'homme de loi tout en sachant minimes ses chances de survie.

La mise en scène et la temporalité de *High Noon* donnent accès à l'évolution psychologique et genrée de Will Kane, mais elles mettent également de l'avant la transformation qui s'opère chez Amy Fowler, l'une étant fortement liée à l'autre. Alors que Kane se trouve déchiré entre ses devoirs d'homme marié et d'homme de loi, Amy se voit également déchirée entre ses valeurs religieuses qui prônent le pacifisme et ses responsabilités d'épouse lui commandant de venir en aide à son mari dans l'adversité. À deux reprises, Helen Ramirez lui rappellera qu'elle devrait se trouver auprès de Will et que c'est à elle qu'il revient plus spécifiquement d'accorder aide et soutien à son époux. Ce n'est qu'au cours de la dernière séquence qu'Amy Fowler mettra de côté ses valeurs Quaker pour accomplir les « devoirs » qui lui incombent selon la « loi du mariage » et ainsi aspirer à un avenir commun auprès de Kane.

L'idée de « devoirs » et l'influence de ces derniers sur les *genders* diffèrent quelque peu dans *Johnny Guitar* de Nicholas Ray. Ils ne correspondent pas, comme c'était le cas pour le marshal Will Kane, à des obligations légales et juridiques, bien qu'ils puissent tenir d'un aspect plus professionnel. Les devoirs auxquels doivent faire face les personnages du western baroque de Ray appartiennent davantage à la sphère des rôles genrés, ainsi qu'aux caractéristiques et aux tâches qui leur sont socialement imputées. *Johnny Guitar* propose en effet une représentation des *genders* qui entre explicitement en opposition avec les conceptions patriarcales judéo-chrétiennes valorisées et souhaitées par la société nord-américaine d'après-guerre. Le film ne met en scène que deux personnages féminins – comprenant les figurants comme les rôles d'importance – et l'importance qui est accordée à

ces derniers est plus que majeure. Dans un article portant sur *Johnny Guitar*, Daniel Rocchia mentionne que :

Ray a bien tourné un western, mais en niant hardiment une des lois les plus rigides du genre : la position centrale et souveraine du héros masculin. Pourtant, *Johnny Guitar* n'est ni un western castré, ni une opérette parodique. La femme y est seulement regardée comme autre chose qu'un « accessoire » (selon le mot de Jean-Louis Bory), et le film va s'attacher à la faire émerger à la fois comme individu et comme modèle. (1998, p. 189)

En effet, bien que le western porte pour titre le nom d'un des protagonistes masculins, le récit met surtout en scène la forte rivalité existant entre les deux femmes, Vienna (interprétée par Joan Crawford) et Emma Small (incarnée par Mercedes McCambridge). Malgré l'apport riche du rôle de Johnny 'Guitar' Logan (Sterling Hayden), sa présence dans le récit participe en grande partie à magnifier celle de Vienna. Par ailleurs, le personnage de Logan sous-tend directement des rapports amoureux d'une importante complexité genrée qu'il entretient avec la protagoniste féminine.

Le western s'ouvre sur l'arrivée de Logan dans le territoire où se trouve le saloon de Vienna et auquel il a été engagé comme joueur de guitare. Ainsi, la première « image » que Nicholas Ray donne à voir au spectateur du personnage de Vienna est celle d'immenses lettres rouges peintes au haut de la façade du saloon et mettant en valeur le prénom de la protagoniste (« Vienna's »). Elle ne paraîtra que quelques minutes plus tard, après l'arrivée officielle de Johnny 'Guitar' et les présentations plus officieuses avec les autres membres du personnel de l'établissement. Cette apparition physique à l'image crée immédiatement un effet de rupture avec la conception conventionnelle de la femme. Filmée en légère contre-plongée, Vienna se dresse, droite et imposante malgré sa petite taille, sur un pallier surplombant l'ensemble de la salle au haut d'un escalier. Elle revêt des appareils typiquement masculins : pantalons bruns foncés, chemise et ceinturon noirs, souliers plats et très simples, un foulard vert noué au cou apparaissant comme l'unique élément d'enjolivement. La position occupée par cette dernière dans l'espace la place en situation de puissance et d'autorité. Alors qu'elle se trouve seule sur le pallier et que l'ensemble de ses employés masculins et de la troupe Small/McIvers – filmé par une plongée très marquée – doit lever les yeux ou la tête afin de pouvoir la regarder, Vienna doit au contraire baisser la tête ou incliner son corps vers l'avant, s'appuyant ainsi les

bras ouverts contre la rampe, dans un geste englobant à la fois la salle principale du saloon et les hommes qui s'y trouvent. Dès lors, le récit situe le personnage de Vienna dans une situation de devoirs professionnels et moraux en ce qui a trait à son commerce, mais plus fortement encore, en ce qui concerne ses employés. Ce renforcement d'effet de puissance créé par la présence féminine est accentué par un jeu d'alternance de plongées et de contre-plongées montrant tour à tour Vienna située sur son promontoire et les hommes sur le plancher. Une réplique d'un des employés du saloon exprime explicitement le rapport qu'entretient le personnage de Crawford avec le masculin : « I've never seen a woman who was more a man; she thinks like one, acts like one and something makes me feel like I'm not. » (00:05:50) Cette présentation première de la protagoniste propose explicitement une vision du féminin qui s'éloigne de cette image idéalisée que met de l'avant les conventions sociales. Pour reprendre les termes de Luce Irigaray, « les caractères féminins politiquement, économiquement, culturellement valorisés [...] reliés à la maternité, et au maternage » (1977, p. 60) ne semblent pas s'appliquer au personnage de Vienna qui impose une puissance à ce point masculinisée qu'elle donne l'impression de s'éloigner totalement de ces deux rôles accolées au genre féminin.

Par ailleurs, *Johnny Guitar* met en scène une Joan Crawford vieillissante aux abords de la cinquantaine. Le visage de l'actrice n'affirme que davantage l'impression selon laquelle Vienna est une femme d'expérience, marquée et forgée par les difficultés diverses de la vie. La représentation proposée de cette dernière permet d'enclencher un processus de masculinisation – qui n'a toutefois rien de virilisant, car celle-ci conserve une féminité apparente par la délicatesse de ses manières et de sa tenue, ainsi que par le maquillage prononcée qui découpe ses traits – qu'elle conservera pendant la presque totalité du film. Cette masculinisation du féminin est renforcée avec l'arrivée du second et dernier personnage de femme. Emma se présente quant à elle vêtue d'une robe verte qui entraîne un processus de sur-masculinisation du personnage de Vienna. La stricte opposition vestimentaire robe/pantalons entreprend ce procédé, mais le rapport à l'image de l'homme s'accroît davantage au moment où Vienna choisit de porter le ceinturon de son revolver alors qu'elle se prépare à l'arrivée d'Emma Small et de la bande de John McIvers (interprété par Ward Bond), formée d'une trentaine d'hommes. L'appropriation par la propriétaire du saloon de cette arme symboliquement phallique vient confirmer ses capacités d'appartenance au monde des

hommes. Emma et le regroupement se retrouvent dans la même position spatiale inférieure qu'occupaient les employés de Vienna, alors que cette dernière se trouve toujours dans une position de supériorité en se situant au deuxième étage. Lors de cette scène d'opposition entre les deux figures féminines, le cinéaste met en place cette relation duelle d'affrontement dans lequel se complaisent ces deux femmes adversaires. Les deux rivales jouissent d'une telle puissance décisionnelle qu'elles parviennent assez bien à s'imposer dans ce monde exclusivement masculin. Les emprunts effectués par les femmes au domaine de l'apparence physique de nature « typiquement » masculine se prolonge encore avec le choix de Vienna de porter des cheveux très courts et par celui d'Emma de coiffer sa chevelure de sorte de recréer cette illusion. Cet élément pouvant paraître banal gagne en importance alors que certains hommes, en l'occurrence les deux hommes entrant le plus dans un processus de féminisation, portent une chevelure plus longue et qu'ils affichent ouvertement. Le premier, Old Tom (incarné par John Carradine) est l'employé le plus fidèle et le plus discret⁴ de Vienna. Les tâches généralement associées à la femme lui sont attribuées, celle du ménage et de la cuisine notamment. Le second, Corey (interprété par Royal Dano), est l'un des acolytes du Dancin' Kid. Dès sa première apparition, il est présenté comme un homme malade à la longue silhouette filiforme et chétive. Cette fragilité physique est redoublée alors qu'il agit à titre de conseiller pour les deux hommes de caractère composant la bande (Dancin' Kid et Bart Lonergan). Il incarne la voix de la raison, le calme et le raisonnement. Présenté explicitement à l'image comme un homme intellectuel qui s'adonne à la lecture, Corey devient la représentation dans l'Ouest sauvage des valeurs de l'Est prônant l'instruction et la culture. Ces deux figures d'hommes féminisés entrent donc en opposition avec les figures de femmes fortes, mais ils se féminisent en fait davantage par leur rapport aux autres hommes. Il y a, dans cette première séquence réunissant les deux personnages féminins, l'instauration d'une forte tension entre Vienna et Emma qui apparaissent comme deux figures d'autorité en rapport à un groupe d'hommes. Elles s'éloignent ainsi d'autant plus des rôles d'épouse et de mère auxquels se voit habituellement cantonnée la femme et se positionnent davantage dans un rapport d'emprunt des caractéristiques physiques et sociales du masculin.

⁴ « I'm not anybody, I'm just part of the furniture. » (01:10:55)

Il s'avère ici pertinent de définir une différence existant entre les processus de « féminisation » et de « démasculinisation » qui sont caractéristiques des deux films *High Noon* de Zinnemann et *Johnny Guitar* de Ray. Une différence entre ces deux processus est ainsi établie par la représentation faite et l'importance accordée à la présence de figures de femmes fortes. Dans le western de Zinnemann, la démasculinisation se produit principalement par la relation entretenue entre Helen Ramirez et Harvey Pell (relation qui sera étayée davantage dans le sous-chapitre suivant et portant sur le rapport à la peur). Dans *Johnny Guitar*, cependant, la présence des deux puissantes protagonistes permet une représentation plus explicite de la différence existant entre les notions de « féminisation » et de « démasculinisation ». Ce processus de « démasculinisation » du personnage masculin survient principalement lorsqu'il se trouve en présence d'une femme exerçant beaucoup d'autorité et de force, de telle sorte qu'elle se situe dans une relation d'égalité, voire de supériorité à l'homme. À la suite du premier affrontement du clan McIvers/Small dans le saloon Vienna's, le plus jeune membre du clan de Dancin' Kid, Turkey, propose à Vienna son aide afin de la protéger de la fureur du groupe adverse. Pour démontrer qu'il n'est plus un enfant, mais bien un homme, il fait la démonstration de ses talents de tireur. Lors de cette scène, l'interprétation de Joan Crawford illustre bien quelques-unes des étapes permettant une démasculinisation des personnages masculins. Cette transformation se produit en plusieurs étapes et se construit par divers éléments cinématographiques. Le dialogue seul favorise l'idée d'une fragilisation de l'homme, considéré encore comme un simple « gamin » sur lequel il faut veiller – et plus fortement encore avec l'idée que tout homme a d'abord été un « gamin ». Lors de la démonstration de ses habiletés au pistolet, Turkey est filmé en légère plongée accentuant la fragilité immature encore présente chez le jeune personnage. Lorsqu'il est désarmé par le tireur émérite que se révèle être Johnny 'Guitar' Logan, le corps de Turkey se voûte vers l'avant, courbé par la douleur et la peur. Le corps de Crawford entre dans le cadre et s'interpose en guise de protection. À l'avant-plan, droite et froide, Vienna domine de nouveau la scène et Turkey prend les traits d'un enfant bravache à protéger. Même en considérant la grande maîtrise du revolver par Logan, ce dernier semble perdre le contrôle, se précipite dans la pièce et tire, le corps courbé vers l'avant, paraissant dépassé par ses propres réflexes imprévisibles. Filmé en plan moyen, Vienna domine entièrement l'image. Elle effectue un mouvement vers l'avant qui amplifie cet effet de puissance, passe à côté de la

caméra de telle sorte que son personnage est la seule source de mouvement lorsqu'elle entre de nouveau dans le plan qui suit. Également cadré en plan moyen, Vienna se déplace, droite, assurée et autoritaire en direction d'un Johnny arqué et repentant afin d'exiger qu'il lui remette l'arme volée de la ceinture d'Old Tom, un employé de la protagoniste. Malgré l'écart de grandeur entre Joan Crawford et Sterling Hayden, le personnage de Vienna, toujours à l'avant-plan, s'impose visuellement à l'écran, mais fait également preuve d'une puissance et d'une assurance viriles qui démasculinisent davantage le personnage de Johnny 'Guitar' Logan. Comme cette figure de femme empruntant aux caractéristiques genrées masculines demeure une figure féminine, mais démontrant une puissance rivalisant avec celle de la figure masculine, elle amène ce personnage d'homme dans un rapport de démasculinisation, au sens où elle réduit l'écart socialement imposé entre les deux *genders*, sans forcément amener l'homme vers une féminisation pouvant être perçue comme affaiblissante.

La situation d'opposition qui est installée entre les deux protagonistes féminines se transpose également à la relation changeante qui s'établit entre les deux protagonistes masculins, soit Johnny Logan et le Dancin' Kid. La première rencontre entre ces deux hommes se déroule dans le saloon de Vienna alors qu'Emma et la bande de McIvers s'y trouvent encore. Dès l'arrivée, un second rapport de tension est instauré entre le clan d'Emma et le clan des dissidents qui comprend à la fois Vienna et ses employés, ainsi que Dancin' Kid et ses trois acolytes. Ces deux groupuscules se voient associés par le mépris que ressent Emma à leur égard et par le désir de vengeance de cette dernière. Lors de cette séquence, Small se présente au Vienna's avec McIvers et ses hommes afin de porter, à l'endroit de Vienna, du Dancin' Kid et de sa bande, une accusation de meurtre perpétré contre son frère. Toutefois, la présence d'Emma n'est pas due uniquement à cet événement et elle trouve sa source beaucoup plus profondément, puisqu'elle incarne en quelque sorte un dédoublement antagoniste du personnage de Vienna. En fait, ce n'est pas tellement le deuil de son frère que porte Emma, « mais celui de sa propre liberté. Elle incarne tout l'archaïsme du refoulement en même temps que son pouvoir sur la société des hommes. » (Rocchia 1998, p. 190) Cette femme utilise le meurtre de son frère afin de défier Vienna qui transgresse l'ensemble des valeurs archaïques qui cimentent le village et pour lutter contre Dancin' Kid qui provoque chez elle un trouble émotionnel pouvant potentiellement nuire à l'affirmation de son rapport de force. Dans un climat hostile où planent une absence de preuve et une manipulation de témoignage,

l'improviste rencontre entre le nouveau venu que représente Johnny 'Guitar' et le Dancin' Kid se déroule d'abord sur un terrain neutre semé de méfiance et de doute. Par l'élaboration du récit, Logan agit à titre d'intermédiaire entre les deux clans opposés par la mise en scène métaphorique de l'action de fumer – Johnny empruntant un cigarillo au Dancin' Kid et demandant une allumette à John McIvers. Voyant un concurrent potentiel en ce nouveau venu, le Kid cherche à provoquer Logan dans une forme de rivalité quelque peu enfantine alors que les deux hommes cherchent à démontrer qui est le plus fort, le plus imposant, voire le plus homme.

Le choix des surnoms de Johnny 'Guitar' et de Dancin' Kid ne sont pas non plus à négliger. En effet, ces derniers font explicitement référence à des éléments de nature artistique. Toutefois, l'art peut être perçu comme une démonstration plus ou moins assumée d'une certaine émotivité et est souvent associé à une forme d'oisiveté ou de « perte de temps » liées à la pratique même de ces deux disciplines artistiques. Étant donné l'importance des obligations économiques, politiques et sociales qui incombent aux hommes, la pratique des arts se voit généralement réservée davantage aux femmes qui sont plus en mesure de pouvoir se « perdre » dans l'apprentissage et le développement d'aptitudes artistiques. La présence de la musique et de la danse – deux disciplines complémentaires – est d'ailleurs mentionnée explicitement dans cette même scène, alors que Logan et le Kid se narguent l'un l'autre quant au choix de leurs surnoms et la possibilité de les exprimer réellement en démontrant la capacité de jouer de la guitare et celle de danser : Logan exécutant ainsi une interprétation joyeuse et complexe invitant à la danse qu'entreprendra le Kid en compagnie d'une Emma Small ambivalente face à la situation. Cette séquence est composée de plans rapprochés taille mettant en valeur le jeu des acteurs, et ce, particulièrement lors des moments de silences au cours desquels se perçoit un trouble crispé. À ces cadrages s'ajoutent des plans demi-ensemble permettant également de mettre en valeur le climat tendu installé entre les trois « clans ». La mise en scène et la construction de l'image – par la mise en place des multiples personnages, leur posture, leur mimique, leurs interactions et leur occupation de l'espace – participent à la représentation explicite d'un environnement propice à la déloyauté et à la dénonciation. Toute cette première séquence permet de mettre clairement de l'avant les multiples tensions se développant au sein du récit lui-même, tout comme entre les personnages : rapports Vienna/Emma, Johnny 'Guitar' Logan/Dancin' Kid, Emma/Dancin'

Kid; opposition entre le « clan » Vienna/le Kid et le « clan » Emma/McIvers; complexité des rapports genrés véhiculés par les personnages masculins comme féminins.

2.3. « When a fire burns itself out, all you have left is ashes. »⁵ : le rapport à la peur

Le rapport à la peur développé dans *High Noon* est entre autres mis de l'avant par les relations homme-femme et plus spécifiquement par les relations des couples – le couple officiel consacré par les liens du mariage, formé de Will Kane et d'Amy Fowler, mais également les couples illégitimes rattachés au passé, celui de Kane et d'Helen Ramirez (interprétée par Katy Jurado) et celui de Frank Miller et de Ramirez. Ce sentiment d'inquiétude passe par l'apport émotionnel que ressentent les personnages l'un pour l'autre. La crainte du danger, de la séparation, de la défaite et de la mort entraîne un processus de déplacement qui s'effectue vers la figure absente de Frank Miller, voire vers la menace du souvenir qu'il représente. Ainsi, trois des quatre membres du « couple » se voient projetés dans cette peur commune du temps passé (ainsi que des événements et des souvenirs qu'il rappelle), du temps qui passe et de l'arrivée imminente de Miller, apparaissant ici comme une personnification de la mort. Alors qu'Helen Ramirez craint à la fois pour sa propre sécurité, elle en vient également à redouter la fin possible de Will Kane (son ancien amant) et le fait qu'elle soit causée par Miller (lui aussi un ancien amant auquel a succédé Kane). Pour sa part, Amy redoute principalement le décès éventuel de son mari, mais également le choix de la violence dans lequel s'enferme ce dernier par souci de justice et à cause de cette pression sociale qui s'impose à lui en tant que marshal sortant. Comme mentionné au précédent sous-chapitre, Kane craint certes la mort de plus en plus probable qui l'attend à la suite de l'abandon de ses compatriotes, mais la perspective de cette mort accentue davantage la peur lorsqu'il prend en considération son épouse qu'il condamne au veuvage. Ce sentiment d'abandon se propage de part et d'autre de ce couple nouvellement légitimé aux yeux de la société, Amy en se refusant à assister au meurtre de son époux et le quittant par le train de

⁵ Ray, Nicholas (réal.). 1954. *Johnny Guitare* [*Johnny Guitar*]. États-Unis. Republic Picture.

mid; Will en refusant d'accompagner sa femme et la condamnant à vivre une fois de plus avec le sentiment de perte causé par les armes. Toutefois, bien que les intentions de Kane à l'égard de Miller soient liées à son sens du devoir en tant qu'homme de loi, il est difficile d'omettre entièrement l'aspect plus personnel que peut prendre le « devoir » du marshal. En effet, le lien amoureux qui a déjà uni les deux hommes à Helen Ramirez ajoute une part de vengeance ou de règlement de comptes aux agissements de Kane qui se rattachent autant au domaine du privé qu'à celui des obligations collectives. Cette implication de l'intime, s'amalgamant aux devoirs publics, participe à l'affaiblissement du héros qui n'exerce plus uniquement ses fonctions légales et qui laisse son émotivité interférer avec la puissance et le contrôle virils que son titre de marshal lui demanderait de performer. Le personnage d'Helen Ramirez modifie donc la relation purement « professionnelle » qui s'établit entre Frank Miller et Will Kane.

Les femmes occupent une position majeure dans l'élaboration du rapport à la peur. Un lieu commun persistant autour des *genders* et de la question de courage présente généralement les femmes en moment de faiblesse et dans l'incapacité de réagir efficacement lors des situations stressantes, la tâche de défense et de protection étant impartie aux hommes. Cependant, le western de Zinnemann propose une représentation divergente qui s'oppose à cette division clichée du rapport genré à la peur. En effet, dans *High Noon*, les deux personnages féminins mis en scène proposent des réactions complémentaires face à la situation critique dans laquelle elles sont projetées. Alors qu'Amy Fowler choisit de fuir la violence et de s'effacer physiquement dans la première partie du film, Helen Ramirez y fait plutôt figure d'autorité au moment de gérer la crise à venir. Bien qu'elle soit effrayée par le retour de Miller, elle effectue une vente plus que décente de son commerce, elle clarifie avec Will Kane la nature de leur situation, rabroue son nouvel amant et marshal adjoint, Harvey Pell (interprété par Lloyd Bridges), qu'elle juge immature⁶ et faible, tout en préparant le départ qui lui évitera les représailles de Frank Miller.

Lors de la rencontre entre Ramirez et Fowler, l'ancienne amante reprochera à la nouvelle épouse d'abandonner et de quitter son mari. Toutefois, l'explication du choix de

⁶ « Well, I'm going to tell you something about you and your friend Kane. You're a good-looking boy. You have big broad shoulders. But he is a man. It takes more than big broad shoulders to make a man Harvey. And you have a long way to go. » (00:39:47)

mode de vie pacifiste d'Amy – cette dernière ayant préalablement perdu son père et son frère lors d'un conflit armé dans lequel ils occupaient « le bon côté » (00:53:17) – vient clarifier le fait que la jeune femme ne quitte pas son mari par lâcheté et couardise, mais plutôt par conviction que la violence n'est pas l'issue à préférer. Cette force de caractère liée aux idéologies de Fowler – bien que ces dernières soient associées à un principe de non-violence, ainsi que de non-utilisation de la force physique et des armes – n'est pas sans se rapprocher de la promotion de valeurs politisées rappelant la vision des états de l'Est et de la foi en une justice juridique qui ne fait pas appel à la puissance armée (cet aspect sera abordé de façon plus détaillée dans le chapitre portant sur *Liberty Valance*). Amy Fowler démontre de la sorte une force tranquille qui a d'ailleurs « su imposer à Kane sa volonté de changer de style de vie » (Lefebvre 1998, p. 203) et d'adhérer à cette nouvelle vie entrant en contradiction avec la fonction de marshal qu'il occupait. La situation se renverse jusqu'à un certain point au moment où Ramirez, ayant fini de régler les dernières affaires la retenant au village d'Hadleyville, choisit de quitter la ville et de laisser aux hommes butés le soin de régler les problèmes qu'ils ont engendrés. À ce point central du film, les deux femmes se retrouvent dans une position similaire face aux tensions à venir, alors qu'elles sont en attente du train à bord duquel elles quitteront la ville. Ce sont les rôles respectifs des deux femmes, celui d'épouse et celui d'ancienne amante, qui détermineront l'implication et les agissements futurs de ces dernières. En effet, seul le personnage d'Amy choisira d'affronter l'angoisse de l'attente et de l'inaction – bien que cela implique qu'elle rompe avec les valeurs qu'elle défendait – car c'est à elle qu'il revient de tenter de sauver son époux. Une barrière ne peut être franchie par Helen Ramirez de par la nature « illégitime » de la relation établie entre elle et Kane. Par ailleurs, il est intéressant de tracer un parallèle entre la coexistence des personnages interprétés par Grace Kelly et Katy Jurado et celui de Katharine Ross (nommé Etta Place) dans *Butch Cassidy*. Réalisé dix-sept ans après *High Noon*, le western de George Roy Hill crée un personnage de femme qui devient en quelque sorte la représentation duelle des deux protagonistes féminines mises en scène dans le film de Zinnemann. En effet, Etta Place caractérise à la fois, auprès des protagonistes masculins Butch Cassidy et Sundance Kid, la présence amoureuse apportée par les deux femmes à l'égard de Will Kane – présence assumée légalement pour Fowler et non affirmée socialement par Ramirez –, ainsi que la fuite

de ces deux mêmes femmes face au destin tragique vers lequel se précipite le héros (et parallèlement les protagonistes de *Butch Cassidy*).

Ce rapport à la peur n'est pas uniquement vécu par les personnages de Will Kane, d'Amy Fowler et d'Helen Ramirez, mais bien par l'ensemble des habitants de la ville. Le retour de Frank Miller et la menace de sa vengeance affectent la totalité des citoyens, hommes, femmes comme enfants. Ces derniers semblent déstabilisés par ce sentiment de crainte universel touchant l'entièreté de la ville. Tous sont mis en scène dans un moment de déshabilitation où leur impuissance et leur incapacité à gérer la crise les mènent à se détourner de Kane. L'ambiguïté de l'héroïsme qui se dégage de la figure du protagoniste participe à cet éloignement collectif, mais aussi individuel, car les citoyens d'Hadleyville sont déchirés quant au comportement à adopter vis-à-vis de la situation conflictuelle qui les touche. De plus, ceux-ci éprouvent une vive déception par rapport à l'État qui a relâché le criminel, mais ce sentiment se transmet également aux institutions étatiques (tribunaux, prisons, etc.) et à ces représentants (magistrature, juge, marshal, etc.). Cette représentation de la peur établit un parallèle clair avec le maccartysme et les pressions sociales qui en ont découlé. Déstabilisés et rongés par la menace qui pesaient sur eux, plusieurs individus ont tourné le dos à leurs compatriotes « paria » afin d'éviter d'être entachés par une trop grande proximité avec le « coupable ». De plus, bon nombre de citoyens étasuniens ont perdu foi en leur nation de liberté et ont mis en doute les instances devant défendre cette même liberté. Bien que l'ensemble des personnages soit porteur du caractère socialement dysfonctionnel lié à la peur, le présent paragraphe ne s'attardera qu'aux cas de figures de certains d'entre eux. Le personnage d'Harvey Pell propose des caractéristiques particulièrement ambiguës et complexes. En effet, tout au long du film, ce dernier est déchiré entre la volonté de prouver sa puissance et sa valeur, de sorte qu'il puisse prétendre à devenir un homme (comme le lui rappellera Helen Ramirez lors de leur confrontation) et la peur viscérale qui le ronge. Il oscillera constamment entre des moments de faiblesse pendant lesquels il laissera ses émotions prendre le dessus, c'est le cas notamment lorsqu'il ira boire au saloon lors d'un instant de désenchantement, et des moments d'affirmation, comme lorsqu'il adopte un comportement bravache en défiant Kane, tout en essayant de s'approprier une réputation valeureuse en discréditant le marshal. Par ailleurs, Pell n'a pas hésité « à se débarrasser de son étoile par

dépit et il faut voir dans l'absence de l'insigne sur sa chemise la marque de son incapacité, de son manque de maturité, voire de son impuissance. » (Lefebvre 1998, p. 206) Cette confrontation perpétuelle entre Pell et Kane met en valeur le *gender trouble* qui affecte les deux hommes. Le caractère immature de l'adjoint l'amène dans un processus de démasculinisation – démasculinisation qui n'emprunte pas à la féminisation, car, dans le cas de *High Noon*, le féminin que côtoie Pell est celui lié à la puissance féminine d'Helen Ramirez qui porte en elle-même plus de force que celle démontrée par cet homme – ce qui entraîne chez Kane une certaine re-masculinisation. Le découragement et la crainte vécus par le marshal perdent ainsi de la valeur par le simple fait qu'il entre fréquemment en relation avec son ancien adjoint. L'escarmouche entre ce dernier et Kane devient un acte désespéré de réappropriation de la « vraie et bonne virilité » dont doit faire preuve l'homme, tout en mettant de l'avant cette idée de déshabilitation des individus dans la construction sociale telle qu'elle se présente en ces temps de crise, avec toutes ses caractérisations sociétales et genrées. Par ailleurs, un important rapport de force est présenté entre le marshal adjoint et Helen Ramirez. Cette dernière semble en position d'autorité à l'égard de Pell qu'elle considère encore comme un jeune homme inexpérimenté et le présentant implicitement comme un sujet sexuel de remplacement, succédant à ses hommes « véritables » qu'étaient Will Kane et Franck Miller.

Bien qu'il n'apparaisse que peu de temps à l'écran, le personnage de Herb Baker propose une nouvelle dualité dans les interrelations entretenues avec le marshal Kane. Dans un premier temps, Baker se présente comme le seul allié de l'homme de loi, offrant son aide pour arrêter Miller et ses acolytes sans même que Kane ne l'ait sollicité. Il se prépare également pour consolider l'équipe de représentants de la loi qui pourra prêter main forte au marshal et ainsi proposer un rapport de force égalitaire entre « le bon côté » et le groupe de hors-la-loi. Ce soutien unique semble redonner courage au personnage de Kane qui regagne de la sorte suffisamment de force psychologique pour affronter le rôle d'homme en puissance qu'il se doit d'interpréter. Baker revient, dans un deuxième temps et lorsque le marshal lui annonce qu'ils ne seront que deux pour affronter leurs adversaires, Herb Baker change immédiatement d'attitude, alors que la peur tenaillant tous les autres habitants le gagne avec plus de force encore. Ce dernier se rétracte, mentionnant que l'entreprise d'une telle action serait du pur suicide, qu'il n'est pas un homme de loi – il n'a donc pas les obligations de Kane, obligations qu'il réaffirme avec plus d'insistance encore par cette remarque –, mais bien un simple citoyen

volontaire et que ce conflit ne le touche pas directement. Il se réfugie également derrière son statut d'homme marié et de père de famille afin de donner plus de poids aux arguments appuyant la décision de recul, cette fonction sociale imposée et donnant aux hommes les devoirs conjugaux de protéger leur famille tout en veillant à leur bien-être économique agit ici à titre de dérogation vis-à-vis des engagements moraux pris précédemment auprès de Will Kane. Cette scène d'abandon par l'unique appui qu'avait pu trouver le marshal amène celui-ci vers un désespoir si grand qu'il lui est désormais impossible de performer l'assurance et l'autorité masculine et provoque une micro-humiliation alors qu'il est surpris par le jeune adolescent dans ce moment de faiblesse.

La pression sociale provoquée par la peur, ainsi que la pression exercée par la masse populaire sont sans doute moins explicitement représentées dans le film *Johnny Guitar*, dans lequel le regroupement d'individus devient tout de même figure de répression, d'ostracisme, de ségrégation, de préjugés et de vengeance socio-culturo-émotionnelle. En effet, le western de Nicholas Ray se construit en grande partie sur ce rapport répressif de la masse envers l'individu, qu'il s'agisse de Vienna, de Johnny Logan, de Dancin' Kid ou encore de Turkey Ralston. Le film présente sans doute moins l'origine des répressions sociales comme découlant d'un sentiment de peur collective face à une menace en attente et à venir que comme une haine à la fois contagieuse et incomprise de l'intrusion de nouveaux individus. Cette incompréhension de l'inconnu provoque, elle, le sentiment de crainte collective et entraîne le procédé d'ostracisme. Cette peur existe et elle prend les traits d'une menace intangible, qui est rappelée par les fréquentes explosions de dynamite, se faisant plus pressante, par l'idée qu'une toute nouvelle population s'appropriera le territoire (des fermiers et des éleveurs principalement), par la volonté de Vienna de rester dans ce saloon isolé qui se retrouvera au cœur de cette nouvelle ville, etc. Dans *Johnny Guitar*, la peur ressentie par le groupe devient véritablement la peur de l'« autre », aussi seul soit-il, une peur de cet inconnu physique voulant envahir l'espace et se l'accaparer, mais aussi de l'inconnu par les changements sociaux qu'amènera ce nouvel individu. Ainsi, « [t]out un versant du puritanisme américain, dans ses fondements mêmes, est ici exhibé, et le film s'attache à en mesurer les prolongements jusque dans la dimension politique de cette histoire de chasse aux sorcières

ournée en plein maccarthysme. » (Rocchia 1998, p. 190) Bien que le cinéaste et le scénariste n'aient jamais affirmé aussi explicitement le sous-texte politique dénonciateur des répressions du maccartysme que les créateurs de *High Noon*, le récit et le rapport à la haine qui y est mis en scène ne peuvent être exemptés d'un rapprochement avec le réel climat socio-politique au cours duquel il a été réalisé. La peur de l'« Autre » et de l'inconnu – que représentait le communisme – chez certains Étatsuniens se retrouvent ainsi dans la peur de l'« Autre », de l'étranger pouvant surgir avec la construction d'un village.

Le regroupement de ce microcosme – composé des Small, de McIvers et de ses hommes de main – se ligue contre l'individu dissident, dérangeant et différent. Les manifestations de crainte violente se dessinent évidemment par les menaces directes proférées à l'encontre de Vienna et de Dancin' Kid, ainsi que par les mensonges constitués de fausses accusations, de manipulation de preuve et d'intimidation de témoins. Bien que cette idée de trahison envers l'individu « différent » qui résiste aux pressions provienne majoritairement de la collectivité haineuse, cette dernière se manifeste également dans un rapport d'individu aux individus avec le personnage de Bart Lonergan (interprété par Ernest Borgnine), l'un des trois acolytes du Kid. Ce dernier, opportuniste, précise lors du récit ne porter d'intérêt qu'à lui-même et ne s'assurer que sa propre survie. Ainsi, alors que la pression exercée par Emma et McIvers se fait de plus en plus pressante contre la bande de Dancin' Kid à la suite du vol de banque commis par les quatre hommes, Lonergan décide de faire une entente avec le clan Small/McIvers afin de sauver sa vie. Bien qu'il propose une alliance à Corey, un autre membre du groupe de Dancin' Kid, il n'hésite pas à l'assassiner lâchement en le poignardant dans le dos alors qu'il refuse l'offre et souhaite en aviser son chef. Le personnage joué par Borgnine n'est pas sans rappeler les délateurs ayant comparu à la commission du HUAC et qui n'avaient pas hésité à accuser leurs collègues, et ce, avec l'idée égoïste de se sauver eux-mêmes ou celle, moins individualiste, de protéger cette Amérique idéalisée qui leur apparaissait en danger face à l'envahissement d'idéologies inconnues et différentes des leurs.

Dans le déroulement du récit du western de Ray, le personnage de Turkey sera présenté comme la possible seconde victime directe – la première étant le frère assassiné d'Emma Small – du climat de peur et de colère influençant les actes de la bande de Small/McIvers. En effet, alors que Dancin' Kid et ses trois acolytes fuient à la suite du vol de banque, Turkey est victime de deux accidents consécutifs qui le laissent fortement affaibli et, n'ayant que peu de

moyens et ne sachant que faire, il se tourne vers le soutien et la protection de Vienna. Le développement des actions laisse croire au spectateur qu'il pourrait être le premier à subir les affres de la violence vengeresse et irrationnelle d'Emma Small. Vienna, pour sa part, est déchirée entre l'idée de protéger le jeune garçon et celle de le livrer à la bande adverse, de sorte qu'elle ne subisse pas, elle aussi, les conséquences de la violence dont ses ennemis pourraient faire preuve à son égard. Vienna décide de cacher Turkey afin de le sauver de la vengeance d'Emma Small, à la fois forcée par l'arrivée imprévue du clan opposé et dissuadée par Old Tom, le seul de ses hommes ayant refusé de fuir face à la menace. Cette scène ajoute à l'ambiguïté du personnage de Vienna. Celle-ci est en effet présentée comme un personnage subtil et déchiré par les difficultés naissant des tensions du climat social dans lequel elle gravite. Alors que Bart Lonergan n'hésitera pas à vendre ses alliés, Vienna doute, mais envisage tout de même de sacrifier le jeune homme pour se sauver, elle et son saloon. Une réplique rétorquée par le personnage de Vienna à celui de Tom, qui lui demande de protéger Turkey parce qu'il n'est encore qu'un garçon, ramène à l'établissement des rapports genrés et des choix qui en découlent. Elle affirme en effet : « Boys who play with guns have to be ready to die like men. » (01:11:30) Cette réplique de la femme forte rappelle la séquence décrite au précédent chapitre et pendant laquelle Emma Small, John McIvers et le marshal se présentaient au saloon pour interroger et, possiblement, arrêter Vienna. Au moment de quitter avec ses trois autres compagnons, Turkey avait assuré à la propriétaire de la place qu'il veillerait à sa protection lors des moments difficiles qui résulteraient du conflit avec Emma et qu'il y parviendrait parce que ses habiletés à manipuler l'arme à feu faisaient de lui un homme.⁷ Toutefois, alors qu'il gît, blessé, entre les bras de celle à qui il n'offre plus, mais demande plutôt protection, le personnage de Turkey se voit entraîner dans un processus de démasculinisation. Par ailleurs, alors qu'elle prend soin du jeune homme en essayant de soigner ses plaies, Vienna se voit également projetée vers le rôle maternant associé à la femme, et ce, d'autant plus qu'elle a choisi de revêtir une robe blanche d'apparat qui redéfinit plus fortement sa féminité et sa pureté.

Par opposition à cette robe blanche et sophistiquée, les membres de la bande adverse se présentent entièrement habillés des vêtements noirs et sobres portés à l'occasion des

⁷ « You talk like I was a boy. I'm a man. [...] I'll prove to you I'm a man. » (00:31:21)

funérailles du frère Small. Cette austérité du groupe de bourreaux haineux entre en opposition avec l'image que projette Vienna, créant une rupture et imposant une distance entre cette femme en marge de la société qui se rallie par un mouvement de foule derrière la figure aigrie que représente Emma. Dans un texte portant sur les réalisations de Nicholas Ray, Giuliani constate certaines récurrences chez les personnages mis en scène par le réalisateur et propose une réflexion très pertinente eut égard à *Johnny Guitar*. L'auteur fait mention que « [c]es personnages qui sont sans cesse en état de transgression potentielle ou réelle des normes naturelles ou sociales sont en retour menacés, visés, par une transgression s'effectuant en "sens inverse". Cette menace, c'est la méprise (qui recouvre aussi sa part de hasard et d'accident). » (1987, p. 18) Vienna appartient à cette catégorie de personnages qui par sa volonté de dépasser le rôle féminin auquel les conventions sociales voudraient tenter de l'astreindre et ainsi aspirer à réaliser son rêve, mais aussi à se réaliser elle-même en tant qu'individu marginal. Bien qu'Emma Small transgresse également les normes genrées qui devraient lui être imposées, il n'en demeure pas moins qu'elle use de la ruse, de la manipulation émotive et du reproche afin de s'approprier le pouvoir décisionnel qui lui permet d'être tout à la fois marginalisée et instigatrice du mouvement qui se refuse aux transgressions possibles. La menace à laquelle fait face Vienna n'est nulle autre que celle d'être condamnée à la potence, victime d'une justice partielle et d'un rapport de force inégal. Découvert chez Vienna malgré la tentative de le dissimuler pour lui permettre d'éviter le lynchage, Turkey ne sait comment faire face à cette situation difficile où il pressent une mort imminente et injustifiée. Le personnage se voit transposer dans une nouvelle zone d'entre deux. Alors qu'il se trouvait d'abord à cette frontière entre l'adolescence et l'âge adulte, il se trouve propulsé dans une frontière symbolique où l'homme qu'il aspirait à devenir est opposé à un retour à l'enfance. La peur viscérale de la mort l'a précédemment placé dans les bras protecteurs et maternels de Vienna et il se retrouve désormais, agenouillé, à supplier l'autre figure féminine que représente Emma pour sa survie. Pour éviter d'être pendu, Turkey en vient à trahir Vienna et à la conduire à la mort, avec l'accord de cette dernière qui n'en est pas moins effrayée.

Toutefois, alors que le récit laissait présager que le jeune homme deviendrait la première victime des désirs meurtriers de Small, c'est plutôt le personnage de Tom qui prendra les traits du martyr. L'homme plutôt effacé et fortement attaché à sa patronne cherchera à la protéger et à assurer sa survie. Le personnage de cet homme féminisé interprété

par John Carradine avait permis, au début du film, de créer avec celui de Vienna une inversion genrée par la réappropriation des fonctions liées aux deux *genders*. Le rapport inversé s'établissant entre les deux personnages permettait de renforcer le processus de masculinisation de la femme forte. Toutefois, alors que Tom est mortellement blessé par Emma, son personnage et celui de Vienna se trouvent dans un rapport de puissance similaire puisque chacun des deux se voit confronté à la réalité d'une mort imminente causée par l'injustice et l'irrationalité de la peur. En fait :

[l]e grand crime de Vienna, pour l'expiation duquel on la conduira à la potence, c'est de disposer librement de son désir. Si elle inverse le rapport de force entre les sexes, elle n'en perd pas pour autant ni sa féminité ni son pouvoir de séduction. Mais en devenant propriétaire de ce saloon respectable, elle brise le mouvement perpétuel du puritanisme, son moteur à trois temps : refoulement – frustration – défolement. (Rocchia 1998, p. 190)

La bande Small/McIvers est ainsi l'incarnation d'un convoi de la mort – ils ont assassiné Tom, provoqué indirectement la mort du marshal et ils conduisent Turkey et Vienna à la potence – qui n'agit plus avec l'humanité qui devrait socialement être conservée, mais qui se laisse guider par la crainte de l'incertitude et du changement. Il s'agit ici de la même crainte qui a poussé l'« Amérique » à se retourner contre ses propres concitoyens et à augmenter l'oppression afin de réduire les voix dissidentes et dissemblables. Johnny Logan avait par ailleurs averti Vienna de cette menace (« A posse isn't people. [...] A posse is an animal » (00:58:21)), mais elle avait décidé de faire face jusqu'au bout aux pressions que lui faisait subir la collectivité.

Dans *Johnny Guitar*, cette peur de l'autre passe, certes, par l'affrontement qui oppose l'individu transgressif à la collectivité conservatrice des valeurs judéo-chrétiennes et patriarcales nord-américaines, mais elle se situe également chez le couple déchiré formé de Johnny et Vienna. Les deux personnages de Dancin' Kid et d'Emma influent eux aussi sur ce rapport à la peur plus interpersonnelle qui accable les anciens amants. Ces quatre personnages entrent en effet dans un rapport interrelationnel complexe d'où se dégage un profond *gender trouble*. Alors que Johnny et Vienna choisissent de ne pas afficher trop ouvertement leur ancienne relation amoureuse interrompue avec une certaine douleur, Dancin' Kid voit en Johnny un rival qui pourrait lui ravir Vienna dont il était l'amant, bien qu'il ait toujours su que

les sentiments véritables de la femme étaient attachés au souvenir d'un « autre ». Cette idée redouble l'idée de la peur collective de l'« autre » et la ramène à un point de vue plus personnel. Le Kid craint ainsi de perdre la position de confiance et le privilège qu'il s'était vu accorder en parvenant à un rapprochement avec la propriétaire du saloon. Emma, pour sa part, ressent des sentiments plus qu'ambivalents envers Dancin' Kid. En effet, bien qu'amoureuse du criminel, elle redoute plus que tout ces sentiments qui l'éloignent de la rationalité liée au pouvoir qu'elle exerce et de la puissance de la femme masculinisée – accepter son amour pour le Kid pourrait l'entraîner vers une réduction aux valeurs archaïques du féminin du maternage auquel fait référence Irigaray. D'une part, elle sait que l'amour du Dancin' Kid se tourne entièrement vers Vienna, d'autant plus encore maintenant qu'il la sent lui échapper. D'autre part, lorsque Johnny Logan demande à Vienna la raison de la haine profonde ressentie par Emma à l'égard du Kid, elle lui répond : « He [Dancin' Kid] makes her feel like a woman, and that frightens her. » (00:53:31) Cette affirmation de Vienna vient renforcer l'idée que la possibilité de perdre l'autorité acquise par Emma, au cours de son processus de réappropriation du masculin, est directement associée au sacrifice que s'inflige Small en refusant une relation amoureuse.

Les premières menaces de la peur collective, amenées entre autres par le personnage d'Emma, ainsi que l'enclenchement de la peur individuelle entraînent une réhabilitation difficile des deux figures fissurées que représentent les deux amants. Par différents jeux de regard échangés de part et d'autre du couple désagrégé et par les réactions jalouses et méfiantes du Kid, la mise en scène laisse croire à la possibilité de colmater les dommages ayant divisé et divisant encore ce couple douloureux. Alors que Johnny entame une pièce amoureuse et triste à la guitare, un plan rapproché permet de voir sur le visage de Vienna/Crawford une douleur surgissant tout droit du passé et alors, il est possible de comprendre que « [l]es personnages [...] ont tout à craindre du choc mémoire-conscience. » (Giuliani 1987, p. 22) Il y a donc une réunion possible entre les deux amants, mais cette dernière laisse présager de nombreuses difficultés et plusieurs sacrifices pour y parvenir. Les deux figures de couple – marquées par une importante mixité des éléments genrés et par un va-et-vient constant à travers le masculin et le féminin – traverseront une série de processus de « ruptures » afin d'aspirer à une réunion durable. Une première rupture se produit avec la figure de Vienna lorsqu'elle apparaît vêtue d'une robe légère mettant en valeur ses courbes

féminines, au milieu de la nuit, alors qu'elle est tenue éveillée par de mauvais rêves. Elle semble ainsi, dans l'intimité, se réconcilier un peu plus avec une affirmation de ses traits caractéristiquement féminins. Elle rejoint Johnny Logan, assis à la cuisine, cherchant lui aussi à tromper l'insomnie et les tracasseries par le biais de l'alcool. Le rapport entretenu à ce moment entre les deux anciens amants peut trouver écho dans le film de Robert Altman, *McCabe & Mrs. Miller*, réalisé près de quinze ans plus tard, en 1971. L'œuvre d'Altman, par la représentation exceptionnellement trouble du féminin et du masculin, devient presque une œuvre théorique abordant la complexité des rapports genrés. Ce western crépusculaire met en scène un personnage masculin, John McCabe (joué par Warren Beatty), qui apparaît comme un homme désadapté et en déphasage avec l'Ouest sauvage et hivernal dans lequel il se retrouve. À ses côtés évolue la propriétaire d'un bordel, Constance Miller (interprétée par Julie Christie), une femme d'affaire entreprenante qui se présente – malgré sa dépendance à la drogue par laquelle elle peut trouver la fuite – en parfait contrôle de l'environnement physique, social, économique et politique dans lequel elle a choisi d'évoluer. La relation entre les personnages de McCabe et de Miller crée une impression d'inégalité, voire de rupture par les diverses dualités qui les marquent : féminisation du masculin qui cherche à s'affirmer et masculinisation du féminin qui s'assume ; réappropriation personnelle des milieux et désadaptation du milieu qui déstabilise, etc. Bien qu'ils se distinguent l'un de l'autre, les deux personnages mis en scène par Altman sont toutefois, tout comme le sont Johnny Logan et Vienna, troublés par un profond mal-être, ainsi qu'affectés par un désabusement face aux rapports socio-politico-culturels et interpersonnels.

Ainsi, la position occupée par le personnage de Julie Christie fait écho à celui de Joan Crawford par l'impression qu'elle donne de garder prise sur l'environnement dans lequel elle a partiellement choisi d'évoluer. Bien qu'émotionnellement blessée par la relation passée entretenue avec Johnny, Vienna semble en effet plus lucide face à ce rapport interrelationnel qui les unit. Marquée par un certain désabusement, elle n'entretient pas d'illusions envers ce qu'ils représentent réellement par cette nouvelle proximité (Johnny et Vienna ont été séparés pendant cinq années). Johnny est quant à lui en processus de rupture avec ce qu'il a été autrefois, ayant encore parfois de la difficulté à se redéfinir et à mettre de côté cet ancien monde dans lequel il a longtemps évolué. Ce processus de rupture rend plus difficile les sacrifices à faire et les dévoilements psycho-émotionnels nécessaires à une possibilité de

rétablissement entre lui et Vienna. Cette difficulté à rompre définitivement avec « Johnny Logan » pour ne devenir que « Johnny 'Guitar' » se manifeste lors de la séquence d'arrivée au saloon au moment où Turkey dégainé son arme afin de faire une démonstration d'adresse masculinisante, en exécutant quelques prouesses avec son arme à feu de sorte de prouver à Vienna qu'il n'est plus un garçon, mais bien un homme. Bastid fait remarquer que :

Le premier geste de Johnny est toujours celui du maniaque du pistolet et il lui est difficile de dominer son inclination. En cet amoureux sensible et pur, il y a un comédien de l'indifférence et de l'hostilité, une complaisance dans la dureté retrouvée à volonté. Il ne sait pas toujours dominer son ivresse, ce goût de se perdre [...] (1961, p. 36)

La « folie des armes » de Johnny Logan rend impossible sa relation avec Vienna et il en a pris conscience, de sorte qu'il sait que seul Johnny 'Guitar' pourra parvenir à l'engagement personnel nécessaire au développement d'une relation amoureuse. Lors de leur discussion nocturne, il demande à Vienna de lui mentir et de le baigner un peu plus dans les illusions réconfortantes qu'il a construites pour mieux avancer. S'enclenche un dialogue d'une grande richesse où, pendant quelques instants, Vienna accepte, avec un ton détaché et cynique, de renforcer le rêve que s'est construit son amant.⁸ Pendant le déroulement de la scène, le jeu des acteurs et chaque réplique permettent de saisir la blessure des deux personnages, le lien affectif qui les unissait et les unit toujours, tout en les divisant. L'échange est filmé par un champ-contrechamp, mais une insistance particulière est donnée au champ : à l'avant-plan et hors-foyer se trouve Johnny 'Guitar' dont ne sont perceptibles que l'épaule gauche et l'arrière de sa tête qui occupent tout de même une part importante du cadre; à l'arrière-plan et au foyer se situe Vienna, encadrée par l'épaule de Johnny. Un rayon de lumière encadre le visage de la

⁸ Johnny: How many men have you forgotten?
Vienna: As many women as you've remembered.
Johnny: Don't go away.
Vienna: I haven't moved.
Johnny: Tell me something nice.
Vienna: Sure, what do you want to hear?
Johnny: Lie to me. Tell me all these years you've waited. Tell me.
Vienna: [without feeling] All those years I've waited.
Johnny: Tell me you'd a-died if I hadn't come back.
Vienna: [without feeling] I woulda died if you hadn't come back.
Johnny: Tell me you still love me like I love you.
Vienna: [without feeling] I still love you like you love me.
Johnny: [bitterly] Thanks. Thanks a lot.

protagoniste et permet de bien déchiffrer les émotions véhiculées par le jeu de Joan Crawford, une amertume et une tristesse poignantes dans de subtils mouvements de la tête, des lèvres crispées subrepticement, un regard expressif fixé sur l'homme qui lui fait face, etc. Hormis ce rayon découpé sur le visage de la femme, l'éclairage nocturne de la scène donne un aspect monochromatique aux couleurs dont les teintes varient selon diverses palettes de gris, de bruns, de beiges et de violacés, le rouge et le bourgogne étant surtout concentrés sur le personnage de Vienna. Ainsi, pendant un bref instant, Vienna reprend son rôle d'amante, un rôle désabusé qu'elle performe pour l'homme qui lui fait face.

Toutefois, de cette deuxième rupture en naît une troisième qui affecte cette fois les deux amants. Bastid en fait une analyse plus que pertinente :

La rencontre ne fixe pas les êtres une fois pour toutes. L'union sans cesse menacée ne peut vivre que si chacun la recrée sans cesse, nous apprend une des plus belles scènes de *Johnny Guitar*, entre Vienna et Johnny après le retour de ce dernier au bout de cinq ans. Le sens de la vie de chacun, c'est la participation; ce qui donne du prix à leur existence, c'est qu'elle soit irremplaçable aux yeux d'un autre. L'engagement doit se prolonger dans la fidélité. [...] Il faut aussi que Vienna facilite par sa propre attitude les retrouvailles, sans faiblesse, en toute honnêteté et dureté : elle a le devoir d'exiger beaucoup de Johnny. Et elle lui fera comprendre qu'il a le devoir d'exiger beaucoup d'elle. (Bastid 1961, p. 47-48)

Cette rencontre doit naître de part et d'autre du couple, tant chez Vienna envers elle-même, chez Johnny envers lui-même, que l'un envers l'autre. Ils doivent accepter de se confronter à leurs propres attentes, à leurs propres sacrifices et à l'ouverture qu'ils doivent permettre face à l'autre. Ainsi, Johnny doit accepter la femme forte se réappropriant le masculin qu'est devenue Vienna, tout en acceptant d'en être possiblement affecté dans son expression de la puissance masculine, puisqu'il doit emprunter au féminin pour mieux faire disparaître ses pulsions anciennes. De plus, alors que l'un et l'autre des amants laissent tomber les dernières barrières qui empêchaient l'expression (féminisante) de la part émotionnelle qui les habite, ils se trouvent projetés de nouveau dans ce rapport de couple où l'homme se voit lié à la femme et la femme à l'homme – mais dans un rapport qui n'est ni celui de l'épouse ni celui de la mère en ce qui a trait à Vienna. De ce re-fusionnement du couple débute une lente tentative de rétablissement des interrelations genrées et personnelles entre les deux protagonistes. La

complexité de la relation unissant Vienna et Logan, fait par ailleurs écho à l'ambiguïté des rapports qu'entretiennent Will Kane et Helen Ramirez dans *High Noon*. Cette ambiguïté liée à l'ancien couple Kane/Ramirez affecte également le nouveau couple officiel formé de Kane et d'Amy Fowler, mais aussi les divers rapports entretenus avec le criminel Frank Miller, lui aussi ancien amant d'Helen Ramirez. Ces quatre personnages se trouvent ainsi interreliés dans un trouble genré et interrelationnel qui se transforme au fil de l'évolution de ces personnages et selon les nouveaux rapports qui s'établissent entre eux.

2.4. « Must be a great comfort to you to be a man. »⁹ : les tentatives difficiles d'un rétablissement

L'arrivée imminente de l'affrontement entre Will Kane et Frank Miller entraîne une tentative désespérée de rétablir les normes genrées, sociales et politiques ayant été bouleversées par l'influence négative et envahissante de la peur collective. Alors que l'ensemble de la communauté attend de connaître le dénouement de la situation de crise, Will Kane se voit projeté dans un devoir d'action auquel il ne peut plus échapper; à la fois motivé par ses fonctions de marshal sortant, sa réputation à maintenir et une volonté plus personnelle associée à leur relation passée entretenue avec Helen Ramirez. Il s'engage ainsi dans le combat inégal qu'il devra mener contre les quatre hommes formant la bande de Miller. Pour ce faire, Kane ne peut choisir un combat prenant la forme d'un duel singulier qui lui serait impossible de remporter vu l'inégalité de nombre caractérisant l'affrontement. Le marshal optera ainsi pour des techniques de combats impliquant la ruse, les capacités d'improvisation et les prouesses imaginatives plutôt que l'expression des habiletés physiques et les démonstrations de force. Ce type de combat crée un lien ambivalent par rapport aux aptitudes purement « masculines » du personnage. Plutôt que de montrer un héros qui fait face au danger avec la confiance en son invulnérabilité, le film nous montre un personnage qui affiche ouvertement, à ces adversaires comme aux spectateurs, sa faiblesse vis-à-vis la situation. Cette séquence finale de duel n'emprunte en rien aux codes conventionnels qui caractérisent la

⁹ Ray, Nicholas (réal.). 1954. *Johnny Guitare* [*Johnny Guitar*]. États-Unis. Republic Picture.

notion même de duel westernien : rapport de nombre inégal, fuite du héros pour survivre et, peut-être, triompher, usage de stratégies appartenant davantage au domaine de l'intellect qu'à la démonstration de force, etc. Ce point culminant qu'est le duel dans *High Noon* entraîne une forte ambivalence de la représentation genrée de Will Kane puisque, afin de s'assurer des chances de survie, ce dernier met de côté toute démonstration de virilité liée à un affrontement en face à face et opte plutôt pour un affrontement stratégique.

Ce processus de démasculinisation se voit par ailleurs renforcé par la présence et l'implication du personnage d'Amy Fowler dans l'affrontement final. Alors que la nouvelle épouse s'était, la première, catégoriquement refusée à toute participation physique et violente dans le conflit, s'opposant également à celle de son mari, elle se rétracte – tout comme l'avait précédemment fait Herb Baker, mais dans le sens opposé et choisit d'être près de son mari en ce moment d'adversité. Dès le premier échange de coups de feu, elle se précipite hors du train qu'elle avait pourtant attendu tout au long de cette heure interminable entre le mariage et le duel. Alors que Fowler, jusqu'à présent si pacifiste et un peu effacée dans cette situation de crise, se précipite dans l'action, action généralement réservée aux hommes, la caméra, par un plan rapproché, met l'accent sur le fort personnage de Ramirez qui, malgré des sentiments ambivalents, décide de rester à l'écart et de quitter avec le train, puisque son attachement à Kane n'a pas été socialement légitimé. Cette initiative amoureuse d'Amy crée un renversement du rapport de force, en diminuant l'écart existant entre les deux groupes s'opposant. Kane ayant déjà réussi à tuer deux des complices de Frank Miller, il ne reste désormais qu'un acolyte et Miller lui-même, arrivant ainsi à un rapport de nombre équivalent. Bien qu'Amy Fowler apparaisse comme marquée d'un certain déphasage vis-à-vis de la situation dans laquelle elle n'était d'abord qu'extérieure, elle choisit de s'approprier l'arme à feu et le pouvoir qu'elle concède, et ce, malgré le fait qu'elle soit conventionnellement réservée à l'homme. Cette appropriation de l'arme symboliquement virile et masculine entraîne un renforcement de la puissance qui n'avait jusqu'alors que très peu caractérisé le personnage – contrairement au fort caractère qu'avait démontré Ramirez notamment – si ce n'est que par la vigueur avec laquelle elle défendait son point de vue et ses idéaux. C'est ainsi qu'Amy laisse entièrement place à l'affection et à l'attachement qu'elle éprouve pour son mari et elle tente, par l'utilisation de la violence, d'assurer la survie de celui-ci. Les sentiments amoureux de la jeune épouse sont les instigateurs de sa participation active au duel.

L'importance de sa présence vient d'ailleurs contre-dire l'affirmation du réalisateur Anthony Mann au sujet de la place des femmes dans les scènes de combat. De plus, ce sera l'expression d'émotions pures et sincères typiquement « féminines » qui aura mené à une si forte implication narrative.

Toutefois, il est important de préciser qu'au moment de quitter le train, Fowler n'avait sans doute pas envisagé une implication aussi importante. En effet, lors de la scène montrant l'épouse dans le bureau du marshal, Zinnemann choisit un cadrage suggestif dans lequel il présente d'abord un plan américain montrant Amy, inquiète, se précipitant à la fenêtre pour suivre l'issue du combat, et, à l'avant-plan, la ceinture d'un revolver suspendue tout près de cette même fenêtre. Se succèdent ensuite dans un montage alterné présentant le déroulement de l'affrontement, deux gros plans de la jeune femme, toujours à la fenêtre. Cette intégration du personnage féminin rappelle la position externe de spectatrice qu'occupent habituellement les femmes lors de séquences de duel. Toutefois, le réalisateur, en présentant le premier plan américain et les deux gros plans, entame le processus qui sortira Amy de sa passivité et l'entraînera dans l'action, alors qu'il montre, en plan moyen, le meurtre du dernier acolyte par la jeune femme qui se trouvait toujours à la fenêtre devant laquelle se tenait le criminel. Immédiatement après avoir tiré le coup de feu, le jeu de Grace Kelly met en évidence l'angoisse de la Quaker et laisse voir le grand trouble émotionnel occasionné par cette utilisation de la violence et ce *gender trouble* découlant de l'emprunt à la violence dévastatrice spécifiquement masculine. L'implication de Fowler dans le combat se poursuit tout de même alors qu'elle est capturée par Frank Miller qui décide d'utiliser la jeune femme, terrorisée, comme moyen dissuasif pour remporter le duel. Cette situation crée un micro-renversement des forces, malgré le fait que Miller soit maintenant seul. Amy Fowler se retrouve ainsi dans une position de faiblesse nécessitant l'intervention de l'homme salvateur qui pourra mettre un terme à la situation dangereuse. Toutefois, bien que la femme soit projetée dans le rôle de sujet à aider, elle ne demeure pas inactive et son intervention, alors qu'elle se débat, alliée à celle du marshal, lui permet de se libérer et de provoquer l'exécution de Frank Miller. Dans son article portant sur le western de Zinnemann, Jacques Lefebvre affirme d'ailleurs que « [...] c'est la vitalité de la jeune femme qui permet au héros de tuer le "méchant" et non pas ses capacités exceptionnelles de tireur. Dans cet ultime corps à corps, elle est plus proche du danger et de la réalité que ne l'est Kane. » (1998, p. 203) Ainsi, le personnage féminin se teinte d'un héroïsme

de l'action qui accentue les capacités physiques d'autoprotection de cette dernière, accordant de la sorte au personnage un pouvoir lui donnant la possibilité de s'affranchir de la présence sécuritaire obligatoire de l'homme. Cette scène finale du combat propose une oscillation constante de l'appropriation et de la réappropriation, par les deux membres du couple, des traits caractérisés comme masculins et féminins, l'un et l'autre n'étant pas campé dans la position généralement accolée aux personnages des deux sexes lors de la mise en scène d'une scène d'action de ce type.

Cette complexité des rapports genrés ajoute à la scène qui conclut le film, immédiatement après le combat, où sont présentées la réunion et la réconciliation du couple. Cette même réconciliation permet de supposer un dépassement du *gender trouble* qui occasionnera un retour à une certaine normativité des caractéristiques genrées respectives à Fowler et à Kane, mais aussi à une acceptation de la mixité et de la cohabitation de ces mêmes caractéristiques chez l'un et l'autre. Dès l'ultime coup de feu, tous les membres de la communauté d'Hadleyville sortent de leur mutisme et de leur passivité pour envahir les rues et constater l'issue de l'affrontement. L'effet de la peur semble se dissiper peu à peu et se transformer en curiosité et en réappropriation collective de la valeur de l'acte de bravoure de Will Kane et d'Amy Fowler. Jacques Lefebvre précise que :

L'opposition entre le héros et les « méchants » relève de l'anecdotique. Le thème de la vengeance est un leurre [...] La réelle opposition se situe entre le héros et la société, entre le héros et la ville. La ville constitue une véritable menace pour le héros et s'il finit par abattre le « méchant », c'est pour faire triompher ses principes face à une société qui l'a abandonné. (*Ibid*, p. 201)

Astre et Hoarau inclinent dans ce sens et renforcent les propos de Lefebvre en mentionnant que « le film de Zinnemann mettait avant tout l'accent sur la décomposition d'une structure sociale, sur l'effondrement progressif du système de valeurs d'une communauté brusquement confrontée à une situation de fait. » (1973, p. 280) Ainsi, alors que tous tournent leur attention vers les cadavres qui ne sont peut-être pas ceux attendus, voire même espérés, l'adolescent ayant proposé son aide à Kane et ayant personnifié l'unique allié fidèle – autre que l'épouse – amène le chariot qui donnera au couple l'occasion de quitter – et non de fuir, comme c'était le cas lors du premier départ avorté – la ville qui a engendré les diverses difficultés ayant mis à l'épreuve les deux époux (remises en question de leur union, de leur genre, du rôle qui leur

incombe, de l'importance de la société, etc.). Dans un geste lourd de sens, le marshal jette dans la poussière l'étoile qui lui avait conféré tous ses devoirs et ses pouvoirs légaux et sociaux. Ce rejet de l'étoile et du symbole qu'elle incarne devient en quelque sorte une remise en cause et un dégoût de la société et des idéaux nord-américains.

Il y a dans les deux films, *High Noon* et *Johnny Guitar*, la représentation explicite d'un désenchantement envers la société et la Nation étasunienne telle qu'elle se définit idéologiquement. Ces deux westerns questionnent les valeurs politiques, sociales et culturelles qui se sont construites et imposées avec le temps, prenant en quelque sorte un caractère intouchable difficile à remettre en cause. La présentation d'un certain cynisme face à la structure sociale fait en sorte que l'individu se tourne de nouveau vers un rapport humain plus intime, principalement vers celui du couple (couple préalablement fissuré et mis à l'épreuve) plutôt que vers celui d'une collectivité gangrenée et faillible. C'était le cas dans *High Noon*, avec la relation de Will Kane et d'Amy Fowler, et ce l'est également avec Vienna et Johnny. Et c'est par ce rapport au couple que les deux personnages parviendront à rejeter le collectif et à s'en extirper avec l'espoir d'un accomplissement personnel bénéfique. Ainsi, Johnny et Vienna aspirent, par leur réunion, à sortir des schèmes imposés par le collectif qui les disséquaient et à entreprendre un procédé de défragmentation. Rocchia précise à propos de Logan et Vienna que :

[...] ces deux-là seront désormais un couple du cinéma moderne, baigné d'une lumière nouvelle. En 1954, les épopées ont fait long feu. Elles ont laissé derrière elles leur cortège d'innocents massacrés, de victimes muettes et de laissés-pour compte. Les personnages de Ray se déplacent dans un monde tragique, essayant d'échapper à la violence fondatrice de la Nation. Or, c'est un nouveau visage de cette violence que le cinéaste choisit de montrer. (1998, p.188)

Ce nouveau visage de la violence atteint son paroxysme au moment du lynchage des personnages de Turkey et de Vienna. Alors que la menace du jugement et de la condamnation se faisait de plus en plus forte, le rapport à la mort se concrétise lorsque les deux personnages sont réellement amenés à la potence. Johnny, qui s'était fait discret – mais dont la présence

quasi omnisciente était tout de même donnée à voir au spectateur alors qu'il suivait tout à la fois les actions du groupe de Dancin' Kid, du clan Small/McIvers et de Vienna – permettra d'enclencher plus fortement cette tentative de rétablissement social et genré découlant de la reconstruction du couple. La participation directe à l'action entraîne le renversement du Johnny démasculinisé vers celui de l'homme en puissance. Ce dernier entreprend ainsi de sauver la femme forte, victime dépossédée de sa puissance par la peur collective de ce que représente justement cette femme en puissance. Vienna reprend momentanément les traits de la femme ayant besoin du secours salvateur de l'homme pour assurer sa survie. Toutefois, l'intervention de Johnny Logan ne se teinte pas de l'éclat du courage et il ne cherche pas à démontrer une bravoure virilisante lui permettant de se mesurer à l'opposant. Les rapports de force et de nombre étant explicitement inégaux, Johnny 'Guitar' ne reprend pas les traits de Johnny Logan afin d'effectuer le sauvetage de la femme masculinisée. Il ne choisit pas d'affronter directement Emma, John McIvers et ses hommes dans une démonstration d'adresse, mais s'assure simplement de garder en vie la femme qu'il aime en coupant, sans être vu, la corde devant servir à pendre Vienna. Cette scène apparaît en quelque sorte comme le renversement de la scène du « sauvetage » de Will Kane par Amy Fowler dans *High Noon*.

Lors de la fuite des deux amants afin d'éviter les foudres d'Emma, il y a rééquilibre des forces chez Vienna et Johnny, ayant l'un et l'autre des initiatives bénéfiques à leur survie et manifestant l'un pour l'autre respect et attentions. Par ailleurs, au moment de se sauver par un tunnel situé sous le saloon en flammes – préalablement incendié par Emma Small avant de procéder aux exécutions – une référence explicite est faite par Logan à propos de l'inefficacité liée aux appareils féminins toujours revêtus par Vienna. Cette référence aux caractéristiques genrées imposées par le code vestimentaire se redouble d'un sous-texte plus important que la seule implication de la distinction des vêtements masculins et féminins. En effet, Johnny Logan, par cette simple réplique, prouve son acceptation complète du caractère marginalisé de Vienna, tout comme il réaffirme son refus de la norme et de sa soumission aux volontés et aux pressions socio-culturelles. Par ailleurs, alors que Vienna se munit de vêtements plus appropriés et appartenant davantage au masculin, son imposante robe à crinoline prend feu et l'intervention de Johnny est nécessaire afin qu'elle puisse se dépouiller de ce symbole idéalisé associé à l'apparence féminine. Les appareils féminins socialement acceptés apparaissent comme un boulet, une nuisance ne convenant pas à l'Ouest sauvage. « Le film met donc en

scène la ruine d'une utopie. La société puritaine ne permettra jamais à une femme le plein exercice de sa liberté. Mais dans le même temps, il nous livre dans son dernier acte une sorte de méditation sur ce que pourraient être les rapports entre les hommes et les femmes. » (Rocchia 1998, p. 191) Toutefois, bien que la société n'accepte pas cette possible relation homme/femme, le western de Ray laisse croire qu'elle pourrait être possible entre ce couple reconsolidé.

Cette consolidation s'affirme de plus en plus par la complicité retrouvée entre Johnny et Vienna et elle est mise en scène lors de la séquence de fuite des amants qui se réfugient chez Dancin' Kid et ses hommes de main. La proximité unissant les deux amants est palpable, et ce, au point d'être remarquée par le Dancin' Kid qui ne peut s'empêcher de ressentir et manifester ouvertement sa jalousie. Il met également en doute les qualités de protecteur et d'amoureux que peut manifester 'Guitar' à l'égard de Vienna. Malgré tout, Vienna réussit à imposer au Kid le respect de la relation établie entre elle et Johnny et surtout le respect de Johnny lui-même. Alors qu'ils attendent l'arrivée imminente du clan Small/McIvers, Vienna, projetant de nouveau l'image masculinisée de femme forte identique à celle de sa première apparition à l'image, choisit de cuisiner pour Johnny. Bien que cette fonction rappelle celle de l'épouse répondant à ses devoirs conjugaux, il n'en demeure pas moins que Vienna choisit délibérément d'entreprendre cette action féminisante, comme dans un désir de précipiter ce possible retour à une vie de couple fonctionnelle et durable. Cette nouvelle vie ne sera d'ailleurs possible qu'au moment de l'affrontement final dans lequel les quatre figures amoureuses « blessées » devront s'affronter. Ce n'est toutefois qu'à la mort des deux personnages du Kid et d'Emma, pouvant encore ébranler et mettre en danger le couple en reconstruction, que Johnny et Vienna pourront enfin aspirer à une émancipation interrelationnelle en marge de cette société ostracisante.

Le western de Nicholas Ray se teinte d'un fort caractère métaréflexif qui remet en cause de nombreux aspects caractéristiques du genre westernien, ce qui inclut notamment la place que peuvent y occuper les femmes. Giuliani mentionne par ailleurs que « [t]ous [les films de Ray] sont traversés par la même obsession du crépuscule, de la solitude des êtres, de la difficulté des rapports humains [...]. Inadaptés dans un monde hostile, troublés par les reflux de la violence aveugle originelle, ses personnages sont tous plus ou moins marqués du sceau d'un nouveau mal du siècle, qu'il nous serait difficile de renier. » (1987, p. 36-37) En

poursuivant ses réflexions, l'auteur développe l'idée de la présence d'un crépuscule dans l'œuvre de Ray, ce crépuscule n'est pas sans rappeler la notion de crépusculaire associée aux westerns métaréflexifs post-âge d'or. L'auteur définit ainsi sa théorisation du crépuscule : « [l]e crépuscule, cette marque de fabrique [de Ray], est une sorte de moment magique où ce que l'on montre tend à se fondre dans ce que l'on ne montre pas, où ce que l'on dit est déjà un peu étouffé par le son de ce que l'on ne dit pas. » (1987, p. 39) Il serait donc possible d'admettre que, bien que le mouvement crépusculaire du western ne soit associé principalement qu'aux années 70 et suivantes, il demeure possible de percevoir des traces de ce crépuscule dans des œuvres ayant précédé cette apogée du western se réfléchissant lui-même. Cette présence autocritique et métaréflexive est ainsi perceptible dans le cinéma d'un jeune cinéaste tel que Ray, mais elle se retrouve déjà de plus en plus fortement dans l'œuvre de grands maîtres ayant participé à forger (voire à figer) les canons du western, c'est tout particulièrement le cas du réalisateur John Ford.

3. La rencontre entre la culture de l'homme de l'Est et la force des armes de l'homme de l'Ouest : *The Man Who Shot Liberty Valance* de John Ford (1962)

3.1. Le trouble mythique et genré chez Ford

The Man Who Shot Liberty Valance est considéré par certains théoriciens du western comme l'un des films ayant mis en branle la transformation qui a mené au courant crépusculaire du genre. Ce film de Ford appartiendrait au western « crépusculaire » puisqu'« [...] il sonnait le glas du genre en même temps qu'il était presque un adieu du réalisateur à ce genre » (Leutrat et Liandrat-Guigues 2007, p. 93.) La décennie des années 70, incubateur de divers éléments qui seront rattachés rétrospectivement au courant crépusculaire¹⁰ du western, est fortement marquée par les questionnements et les remises en cause des cinéastes envers ce genre populaire et des idéologies qui y sont véhiculées. L'histoire de la Conquête de l'Ouest et de ses faits historiques, dont l'apogée avait été mise en valeur et magnifiée, est elle-même revue afin d'en faire le procès et d'en dresser un portrait plus sombre qui se veut plus réaliste. Dans les premières décennies de sa mise en place (de 1910 à 1930 environ), le western, genre cinématographique né aux États-Unis, servait souvent

¹⁰ Le western crépusculaire s'établit dans les années 1960, alors que débute une mutation de plus en plus explicite des canons de ce genre cinématographique et il atteint son apogée lors de la décennie 1970, mais il est faux de croire qu'aucune œuvre pré-1960 ne possédait des caractéristiques qui furent associées rétrospectivement au courant « crépusculaire » du western. Sont généralement considérés comme crépusculaires les films traitant « de la fin de l'Ouest ». (Leutrat 1995, p. 89.) La production de westerns diminue considérablement et les « maîtres » des classiques du genre se trouvent en fin de carrière, alors que de nouveaux cinéastes prennent peu à peu leur place. Une part des réalisateurs ayant contribué à la mise en valeur du western et ayant permis de donner au genre ses « lettres de noblesse » commencent à remettre en cause les mythes de l'Ouest et leur mise en image.

Le contexte socio-politico-historique mondial et étasunien, marqué par de nombreux conflits, est un des éléments à la base des remises en question des valeurs et des idéologies des États-Unis qui se transposent implicitement au cinéma. Astre et Hoarau précisent que le héros westernien des westerns crépusculaires « a connu, jusqu'à présent, son dernier avatar et, qu'à travers lui, l'Amérique exprime sa nostalgie des jours anciens et son angoisse de ceux à venir. » (1973, p. 336.) Le *westerner* idéologisé est malmené et il peut se rapprocher davantage de l'antihéros. Le cowboy peut être blessé, froussard, avoir une morale douteuse et il gagne le droit de mourir sans héroïsme. Les westerns crépusculaires recherchent un certain réalisme démythifiant, où le réel westernien acquiert une complexité plus évidente « tant au niveau des structures brutes du vécu que de la caractérisation psychosociologique des personnages. » (Astre et Hoarau 1973, p. 337.) Les cinéastes du western crépusculaire tendent à bousculer et à revisiter les codes traditionnels du western classique, allant à l'occasion vers une exacerbation humoristique, grinçante et ironique de ces mêmes codes (structure, récit, décors, personnages, etc.).

à promouvoir et à faire accepter certaines valeurs traditionnelles de l'Amérique, ainsi que son rêve de liberté et de justice triomphante. Toutefois, à la suite de nombreux conflits nationaux et mondiaux (Seconde Guerre mondiale, Guerre froide, Guerre de Corée, etc.), les cinéastes et les scénaristes ont laissé de plus en plus de place aux diverses tensions et aux ambiguïtés (tant physiques, psychologiques, sociales, culturelles, politiques que sexuelles) afin de rendre compte de la désillusion qui touche les États-Unis. Cette désillusion qui touche le contexte socio-politico-historique contemporain est transposée au cinéma lors de la représentation de la Conquête de l'Ouest mythifiée longtemps édifée et symbole de fierté pour la nation étasunienne.

John Ford entreprend sa remise en question de la légende de l'Ouest avant même la réalisation de *Liberty Valance*, avec des films tels que *Two Rode Together* (1961), dans lequel il se questionne entre autres sur les interrelations possibles avec les différentes nationalités qui fondent les États-Unis. Cette transformation interne ne débute donc pas uniquement avec *Liberty Valance*, elle est déjà palpable dans quelques films précédents tels que *The Searchers* (où Vera Miles y interprète par ailleurs une jeune femme dont le personnage fait écho à celui présent dans *Liberty Valance*). Avec ce dernier, cependant, il atteint un niveau beaucoup plus complexe de réinterprétation du mythe fondateur du pays. Dans *Liberty Valance*, réalisé par Ford en 1962, une transformation interne s'opère au sein de l'œuvre et de la vision du cinéaste qui n'hésite pas à réfléchir sur ses œuvres précédentes afin de les nuancer. Par son *Liberty Valance*, John Ford revisite ainsi la notion de mythe, mythe qui est à l'origine même de la naissance du western cinématographique et littéraire. Il montre par le processus cinématographique les moyens mis en œuvre afin de duper le citoyen/spectateur et il entame la mise à mort du western mythique traditionnel, fortement entaché par la prise de conscience collective des nouveaux créateurs du genre. *Liberty Valance* – sans posséder autant de caractéristiques crépusculaires que des westerns réalisés à sa suite (*Little Big Man* d'Arthur Penn (1970), *McCabe & Mrs. Miller* de Robert Altman (1971), etc.) – se voit lié à ce genre westernien :

« [...] non pas tant parce qu'on y démythifie l'héroïsme prétendu de Stewart, qu'à cause du climat politique et social, et d'une intrigue à caractère presque entièrement rétrospectif. Ford, ici, passe sans transition du sérieux de

l'épopée rêvée à la chronique historique, et l'Amérique, soudain, prend son visage d'aujourd'hui. » (Bellour 1993, p. 14.)

John Ford use, pour son *Liberty Valance*, d'un très long *flashback*. La séquence du retour en arrière constitue à elle seule la presque totalité du film (123 minutes) à laquelle ne s'ajoute qu'une introduction et une conclusion totalisant à elles deux 17 minutes environ (00:01:27-00:14:23 / 01:58:51-02:03:00). La durée du *flashback* fait oublier au spectateur qu'il se trouve face aux souvenirs racontés par le personnage de Ransom Stoddard, interprété par James Stewart, puisque ce long retour en arrière devient en quelque sorte indépendant du récit. Lors du *flashback*, le récit donne l'impression de débiter par une narration explicite effectuée par Stoddard et de glisser ensuite vers une narration implicite où s'exprimeraient la vision et le point de vue de Ford. Le réalisateur crée une transition par le passage de la narration restreinte débutant lors du récit oral amorcé par Stewart à une narration omnisciente caractéristique du *flashback* présentant l'histoire de Doniphon. Alors que la voix de Stoddard participe à la transition en se poursuivant quelque temps sur les images du *flashback*, ce récit du passé s'affranchit du point de vue restreint imposé par les explications proposées par Stoddard et glisse vers une omniscience permettant au spectateur de voir des scènes auxquelles n'a jamais assisté personnellement le sénateur (le combat de Doniphon dans le saloon, l'incendie de la maison en construction, etc.). Le réalisateur met ainsi en scène l'histoire de Tom Doniphon (interprété par John Wayne) en évitant d'intégrer des éléments cinématographiques qui peuvent rappeler la nature du *flashback*.

Pour *Liberty Valance*, Ford choisit un discours subjectif indirect libre¹¹. Il semble se substituer, en tant qu'« auteur-narrateur » (notion inspirée de la théorie de Pier Paolo Pasolini), au personnage-narrateur de Ransom Stoddard. Il en vient à nous présenter son point de vue idéologique face à l'histoire, et ce, toujours par le récit étant partie prenante du *flashback*. Certains événements auxquels n'a pas participé physiquement Stoddard sont donnés à voir au spectateur par l'intermédiaire du *flashback* raconté par ce personnage. C'est le cas notamment

¹¹ Le style indirect libre est un procédé stylistique emprunté au domaine littéraire. Cette notion est utilisée dans le style narratif et est marquée par la présence implicite ou explicite de la subjectivité de l'auteur. Elle permet de rapporter des idées ou des paroles sans utiliser le style direct notamment propre au dialogue. Il s'agit ainsi d'une prise de position de l'auteur ou d'un personnage qui choisit d'afficher son point de vue en ce qui concerne la situation, les événements ou le récit abordé. Dans l'exemple de *Liberty Valance*, le personnage de Stoddard se fait le porteur « indirect libre » des pensées et de la parole du réalisateur envers le genre cinématographique westernien, l'histoire de l'Ouest et la construction mensongère de la légende étasunienne.

de l'agression physique du journaliste Dutton Peabody (Edmond O'Brien) ou encore de la perte de contrôle émotionnelle de Doniphon qui se déroule au saloon puis à sa maison en construction. Par ces événements qui peuvent lui avoir été racontés, il est possible pour le spectateur de prendre conscience des nombreux niveaux de subjectivité lui étant présentés. Des événements sont racontés par des personnages secondaires à Ransom Stoddard, puis de Stoddard aux journalistes, par l'intermédiaire de la subjectivité idéologique du metteur en scène John Ford. Cette subjectivité explicite contenue dans *Liberty Valance* amène le public à remettre en question la véracité des événements qui lui sont proposés et tout particulièrement celle de la scène du duel final entre Stoddard et Valance, duel qui est par ailleurs mis en image sous deux variations. Lors de la version du duel selon Doniphon, il s'agit d'un *flashback* contenu dans un *flashback* et il amène en quelque sorte, dans ce western, un autre niveau de subjectivité qui permet de requestionner toute la notion de mythification et de « mise en mémoire » de l'Ouest. Cette démythologisation narrative influe par ailleurs sur les variations discernables du *gender trouble* propre à chaque personnage principal. Cet élément d'analyse sera repris et élaboré de façon plus détaillée dans le dernier sous-chapitre (« Print the legend » ou l'homme qui a tué Liberty Valance : le renversement).

L'aspect crépusculaire du film de Ford ne réside toutefois pas uniquement dans la manière d'aborder le mythe et la mise en image de ce mythe, il est fortement accentué par la présence des acteurs principaux. D'ailleurs, Jean-Loup Bourget souligne, dans son ouvrage sur John Ford, que « [l']impression crépusculaire vient encore de la distribution [des rôles]. On croit à la mort symbolique de l'homme de l'Ouest parce qu'il est incarné par John Wayne vieillissant [...] ». (1990, p. 86.) Jean-Louis Leutrat soutient également que le « vieillissement des acteurs [...] facilite d'ailleurs le développement de cette thématique "crépusculaire" que Ford a anticipé dès les années 1940 ». (1995, p. 89) Il est impossible de ne pas mentionner l'apport considérable d'un acteur tel que Wayne en ce qui a trait au façonnement du western et du *westerner* classiques. Dans *Liberty Valance*, John Wayne (tout comme Gary Cooper dans ses films tardifs), qui a aidé à forger la figure mythique et typique du cowboy héroïque, se voit projeté comme l'ombre de son propre mythe. Un héros/acteur vieillissant de plus en plus incompris qui, par sa mort physique et symbolique, est voué à disparaître et à être remplacé par la figure plus contemporaine de l'antihéros. Alors que l'image juvénile de Wayne rappelle par exemple celle de Ringo Kid dans le *Stagecoach* (1939) de John Ford, les traits vieillissants

de l'acteur soulignent, pour le public, son appartenance à une époque cinématographique westernienne révolue. Ces acteurs mûrs font involontairement place au western en mutation qui réinvente les codes traditionnels prônés lors du pré-âge d'or et de l'âge d'or du genre. Ils s'intègrent à ce « nouveau western » en incorporant en filigrane, par leur simple présence physique, leurs personnages passés. Les acteurs et personnages proposés dans *Liberty Valance* se trouvent ainsi au cœur du renouveau westernien dans cette œuvre puisque la déconstruction du mythe traditionnel découle partiellement de la construction de ces personnages, de leurs interrelations et de leur évolution respective. La métamorphose qui s'opère au sein de la représentation du mythe de l'Ouest et au sein du mythe lui-même interagit constamment avec la métamorphose des personnages, l'une influant sur l'autre. Les personnages évoluent et font involontairement évoluer l'Ouest, ses caractéristiques et ses frontières, mais l'inverse est également possible. Alors que l'Ouest (et le western) se redessine, il retrace avec lui les contours des personnages qui se doivent d'évoluer avec lui ou encore de changer au risque de se perdre. Les personnages mutent donc eux aussi, interchangeant certains aspects qui leur sont caractéristiques. Ses modifications parfois infimes ou même implicites se font tant au niveau physique, psychologique, social que génré.

Ce film de Ford, objet de nombreuses analyses concernant les multiples niveaux d'interprétation de l'aspect mythologique de la Conquête de l'Ouest étasunien, propose ainsi une pluralité de niveaux d'interprétation également perceptible dès lors qu'on traite de la présence des *genders* et de leurs représentations chez les divers personnages. Les personnages sont élaborés avec beaucoup de nuances et avec une certaine ambiguïté due entre autres à la mutation constante de leurs caractéristiques psychologiques et genrées. Il est intéressant de constater que l'évolution genrée des personnages dans *Liberty Valance* est fortement liée à celle de l'Ouest. La transfiguration que subit le visage de l'Ouest dit « sauvage » par la présence de plus en plus accrue des valeurs morales et culturelles provenant de l'Est modifie à sa suite le « visage » des personnages appartenant à l'une et l'autre des frontières étasuniennes. Les figures types de l'Ouest se voient confrontées à une perte territoriale symbolique par l'arrivée persistante des représentants de l'Est. L'homme de l'Est amène et cherche à imposer avec lui la force de la culture au détriment de la force physique et émotionnelle de l'homme de l'Ouest qui a apprivoisé la nature en parvenant à un « respect » réciproque. Cette présence insistante de l'Est semble devenir le signe d'une mort imminente et

inévitables de cet Ouest, tel qu'il a été connu et tel qu'il a été mythifié. Un dualisme s'établit explicitement entre les caractéristiques propres associées aux deux « États-Unis ». Les hommes de l'Est et de l'Ouest perçoivent et appréhendent différemment les interrelations possibles avec les membres de l'un et l'autre des deux territoires. Ces différences interrelationnelles se transposent évidemment aux rapports entretenus avec leurs représentantes féminines, mais elles influent également directement sur les relations à la féminité et à la masculinité, ainsi que sur les éléments qui leur sont rattachés selon l'appartenance à l'Ouest ou à l'Est. La mort de l'Ouest mythique au contact de l'Est de plus en plus invasif entraîne avec elle celle des figures qui ont forgé son mythe et qui ont contribué à sa mise en mémoire, qu'il s'agisse d'une mort physique ou métaphorique. Cette mort de l'Ouest demeure toutefois possible par le sacrifice volontaire de ses personnages phares qui choisissent consciemment de causer la disparition de l'Ouest légendaire pour laisser place à un autre mythe en devenir, un mythe qui sera forgé par les deux frontières tout à la fois.

Il existe généralement, selon un sens commun nord-américain, l'idée d'une dualité importante existant entre l'Est urbain et l'Ouest rural. De cette dualité découle également une autre opposition entre la culture (Est) et la nature (Ouest). Ces caractéristiques spécifiques aux deux facettes frontalières intra États-Unis s'impriment inconsciemment sur les individus qui y résident et elles influent de la sorte sur leurs actions au quotidien et les idéologies prônées. C'est ainsi que Liberty Valance (Lee Marvin), mais plus encore Tom Doniphon se trouvent associés dans un équilibre parfait au désert et à sa rudesse, alors que Stoddard se situe en marge de ce même désert par son association à l'urbanité civilisée des villes développées à l'Est. Le Tom Doniphon proposé dans le western de John Ford devient indissociable de l'aridité du territoire et de ses fleurs de cactus, mais aussi d'une forme de loyauté – loyauté envers ceux qu'il respecte, envers un droit inébranlable à la justice pour tous, ainsi qu'envers les codes traditionnels qui régissent l'Ouest – qui est l'une des valeurs habilitées dans l'Ouest qui se construit. Doniphon devient, par ailleurs, le porteur d'un amour passionné et viscéral à l'égard de Hallie, le symbole d'un sentiment pur irréprouvable. Cette pureté viscérale entre en opposition avec un intérêt amoureux rationnel, voire plus calculé bien que sincère, qui sera plutôt représentatif du lien affectif que portera Stoddard à la jeune femme.

Bien qu'il soit fidèle à ses principes et loyal envers ses proches (c'est le cas notamment de Dutton Peabody), Ransom Stoddard, le seul représentant de l'Est dans le village de l'Ouest,

est plutôt associé au domaine de l'intellect, de la lecture et de la presse, de l'éducation et du rationnel. Le rationalisme intellectuel et la culture dont il est le fier porteur et défenseur transparaît entièrement dans l'ensemble de ses agissements. Ces derniers s'éloignent du naturel primaire quasi animal et viscéral caractéristique des pulsions humaines, la majorité de ses actes sont réfléchis et rationnels – sauf peut-être lors de l'affrontement final avec Valance. Son désir de faire régner la justice pour ce qui est des actes illégaux commis par Liberty Valance, par exemple, tient davantage de la volonté de faire respecter la loi écrite de l'Homme que de la vengeance. Sa relation avec le personnage de Hallie diffère également de celle qu'entretient Doniphon avec la jeune femme. Bien qu'il éprouve des sentiments pour la protagoniste féminine, Stoddard demeure distant dans ses relations avec elle, laissant Hallie faire les premières démonstrations explicites d'un intérêt qui puisse devenir mutuel. La jeune femme développe ainsi des liens sentimentaux ambivalents tant avec le personnage de Stoddard qu'avec celui de Doniphon. La relation qu'entretiennent les hommes avec la jeune femme participe aussi à la mise en image des variations et des nuances genrées de ces trois personnages. Cette même interrelation qui unit les trois protagonistes favorise par ailleurs la déconstruction de la figure mythique type du *westerner* de l'Ouest.

3.2. « I'll teach you law – Western law » : le choc des cultures

Le fort lien coexistant entre les mutations du visage mythifié de l'Ouest et celles des figures types appartenant aux deux frontières amène à une étude des rapports genrés qui deviennent parfois indissociables des personnages mis en scène dans le *Liberty Valance* de Ford. Soulignons que, lors de l'étude de la représentation des *genders* et encore plus spécifiquement dans le cas de *Liberty Valance*, il est important de prendre en compte le milieu social et la classe sociale où évoluent ces *genders*. Les univers urbains et ruraux voient différemment l'idée de la culture, de ses apports et de ses rapports à la féminité. Les faits de la différence sexuelle divergent généralement selon le contexte social d'où ils émergent et évoluent. Comme le souligne Judith Butler dans son ouvrage *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* (*Gender Trouble : Feminism and the Subversion of*

Identity), les *genders* appartiennent au « performatif » et leur définition se voit touchée par l'influence plus ou moins directe des aspects sociaux, culturels et politiques qui leur sont accolés en ce qui a trait aux rôles respectifs de l'homme et de la femme. Ces apports sociaux, politiques, culturels et même historiques divergent bien sûr d'un continent à l'autre, d'un pays à l'autre, mais ils diffèrent aussi, à échelle plus réduite, dans les frontières d'un même pays. Les caractéristiques et les enjeux qui découlent des différents facteurs socio-politico-culturels sont multiples et ils touchent plusieurs secteurs personnels à chaque individu : profession, éducation, statut familial, valeurs morales, convictions politiques, etc. Dans son ouvrage *Défaire le genre (Undoing Gender)*, Judith Butler précise également que :

Si le genre est une norme, ce n'est pas pour autant un modèle dont les individus essaieraient de se rapprocher. Au contraire, c'est une forme de pouvoir social qui produit le champ intelligible des sujets et un dispositif par lequel la binarité du genre est instituée. En tant que norme indépendante des pratiques qu'elle gouverne, son idéalité est l'effet réinstitué de ces pratiques mêmes. Ceci suggère non seulement que la relation entre les pratiques et les idéalizations sous lesquelles elles travaillent est contingente, mais que cette idéalisation ne peut être mise en question et en crise, qu'elle ne peut être désidéalisée ou désinstituée. (2006, p. 65.)¹²

Bien que la notion même de *gender* et la binarité qui lui a été accolée en produisant le masculin et le féminin soient instituées comme une normativité sociale que les individus doivent chercher à atteindre, les *genders* sont sujets à un processus de déconstruction. Cette déconstruction survient alors que la normativité genrée est ébranlée par la présence d'interrelations possibles entre les caractéristiques des deux *genders*. La norme socialement imposée ne permet pas de cloisonner l'appropriation du masculin et/ou du féminin chez les individus qui peuvent ainsi remettre en question l'approche genrée qui leur correspond socialement, politiquement, culturellement et sexuellement.

De même, il devient nécessaire de contextualiser ce qui appartient au féminin et au masculin. Ainsi, de par son association inconsciente au *gender* masculin et par son importance

¹² If gender is a norm, it is not the same as a model that individuals seek to approximate. On the contrary, it is a form of social power that produces the intelligible field of subjects, and an apparatus by which the gender binary is instituted. As a norm that appears independent of the practices that it governs, its ideality is the reinstituted effect of those very practices. This suggests not only that the relation between practices and the idealizations under which they work is contingent, but that the very idealization can be brought into question and crisis,

pour l'analyse de *Liberty Valance*, il importe de déterminer ce qui tient du « viril » et ce qui n'y tient pas selon les facteurs spatiotemporels et socioculturels qui sont associés aux éléments de virilité et de non-virilité mis en scène. Les divergences sexuelles dues au contexte social occupent une part importante en ce qui concerne la représentation des trois protagonistes masculins (Ransom Stoddard/Stewart, Tom Doniphon/Wayne et Liberty Valance/Marvin), de la protagoniste féminine (Hallie/Vera Miles) et de certains personnages secondaires.

Le cas de figure du personnage de Ransom Stoddard est, dans *Liberty Valance*, l'exemple parfait des oppositions complexes existant à travers la catégorisation des éléments appartenant au *gender* masculin ou au *gender* féminin. Lorsque Stoddard est présenté au début du *flashback*, il incarne un jeune homme ayant récemment terminé ses études de droit dans un état de l'Est des États-Unis. En tant qu'avocat, en tant qu'homme cultivé et civilisé, il aurait représenté dans l'Est étasunien une forme de puissance sociale et il aurait acquis une puissance de caractère due à son instruction qui le placerait dans les hauts rangs de la collectivité. Dans ce territoire des États-Unis, cette puissance sociale et intellectuelle est considérée comme une forte démonstration de masculinité. Les États de l'Est étant généralement une société culturelle qui prône l'acquisition des savoirs comme développement essentiel chez l'homme afin qu'il puisse faire la démonstration de ses capacités et de ses moyens, il devient nécessaire à l'homme en quête de prestige et de pouvoir de cultiver son intellect. L'intellectuel acquiert ainsi dans l'idéologie de l'Est une notoriété et une fonction qui dépassent en importance celle de l'ouvrier, manuel plutôt que cérébral. Le pouvoir est donné à celui qui sait lire, écrire, calculer et être bon orateur, puisque les connaissances que tout homme instruit a acquises sur les bancs universitaires lui permettent d'espérer accéder à un poste bien en vue, respecté et économiquement supérieur. L'homme intellectuel plutôt que manuel se voit ainsi en pleine possession de sa masculinité, puisque les caractéristiques rattachées à ce *gender* ne tiennent plus uniquement des capacités physiques, des diverses habiletés manuelles et des démonstrations de la force, de la puissance musculaire et corporelle.

L'arrivée de Ransom Stoddard dans l'Ouest transforme le rapport de force auquel il appartenait. Alors que, s'il avait choisi d'exercer sa profession dans sa ville d'origine, il aurait mérité une forme de respect à la fois social et viril, il s'en trouve dépourvu lorsqu'il adopte les

potentially undergoing deidealization and divestiture. (Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender*. New York : Routledge. p. 48.)

territoires de l'Ouest. Toute forme de savoir y est dénigrée, puisque la force physique et l'adresse manuelle y comptent davantage que l'éducation. Lors de sa conquête et de son développement, les territoires occidentaux des États-Unis exigent, de par leur rudesse, beaucoup plus de capacités physiques de la part des *westerners* qui souhaitent survivre et prospérer. Toute la dimension intellectuelle de l'acquisition des savoirs a donc été reléguée aux enfants et aux femmes qui, lorsqu'il leur est donné d'avoir l'opportunité et le temps, peuvent se permettre de lire, voire même d'écrire alors qu'elles se trouvent à la maison. Il faut cependant mentionner qu'il existe également une différence entre les femmes de l'Est et de l'Ouest. Une partie des femmes de l'Ouest qui parviennent aux nouveaux territoires se doivent de développer certaines aptitudes physiques afin de subsister et de survivre. Ces femmes en deviennent en quelque sorte masculinisées, tant par rapport aux femmes de l'Est, cultivées et exemptées de démonstrations physiques, qu'aux hommes de l'Ouest auxquels elles empruntent certaines caractéristiques, bien qu'elles n'en acquièrent pas l'entière virilité. Par ce rapport à la puissance physique, la culture de Stoddard devient un signe de faiblesse, puisque cette même culture cérébrale, s'opposant au besoin de puissance physique, est indirectement associée à la féminité par les représentants types de l'Ouest. Les jeux d'esprit sont donc réservés aux femmes et aux enfants qui peuvent se permettre plus facilement de délaisser leurs occupations respectives pour s'instruire, alors que les nombreuses tâches qui incombent aux hommes ne leur permettent pas de répit. La puissance associée au savoir perd ainsi une grande part de son aspect viril au profit de toute démonstration de puissance physique et d'habileté dans le maniement des armes. L'homme de culture se trouve de la sorte féminisé par son savoir et ses acquis intellectuels. Tom Doniphon et Liberty Valance prennent donc une position de puissance mâle qui les place dans une situation de masculinité supérieure à celle de Stoddard, et ce, grâce à leur capacité respective à évoluer en harmonie avec la nature rude et difficile, ainsi qu'avec les idéologies de l'Ouest tout en y tenant un rôle notoire.

Lors des premières images de *Liberty Valance*, le personnage de Stoddard est présenté au spectateur comme un homme influent jouissant d'une grande notoriété et d'un pouvoir politique considérable. Dans un tel contexte, la silhouette gracile de Stewart (qui ne peut s'opposer à la carrure plus imposante d'un John Wayne ou d'un Woody Strode (Pompey)) sied au Sénateur accompli, charismatique et assuré qui descend du train. Lors des séquences

d'ouverture et de fermeture du film, la fragilité qui émane de l'allure de James Stewart n'est pas exacerbée de façon à ce qu'il s'en dégage une forme de féminisation fragilisante. Stoddard ne semble pas posséder une forte puissance virile, mais il ne semble pas non plus opprimé par un mal-être dû à l'incompréhension d'un milieu socio-politico-culturel auquel il est étranger. Cette silhouette, pouvant encore être considérée comme féminine, sert ici l'idée que le développement intellectuel et les fonctions sociales qui en découlent ne sont plus dénigrés aussi fortement qu'ils ne l'étaient quelques décennies auparavant. Le rapport qu'entretient Stoddard, porteur du titre valorisant de sénateur, avec les autres personnages présents lors des séquences d'introduction et de conclusion permet de croire que les frontières de l'Est se sont étendues jusqu'aux territoires de l'Ouest. Cette fusion des frontières intra étasuniennes a ainsi occasionné une incorporation partielle et progressive des valeurs de l'Est qui sont parvenues jusqu'à l'Ouest. La figure du *westerner* mythologisé se trouve involontairement confrontée à l'image nouvelle de l'homme de loi et de lettres, les deux figures s'opposant toujours par leur dualité.

À la suite de l'introduction, dès la première scène du *flashback*, le réalisateur s'empresse de déconstruire l'image qu'il vient de donner de Ransom Stoddard – toujours féminin, mais précédé d'une importante réputation due à son statut politique et à sa marque –, et ce, en redonnant à l'Ouest mythologisé l'importante force virile masculine qui devait l'habiter afin de permettre son développement, voire sa survie. Cette séquence montre l'arrivée de la diligence qui mène Ransom Stoddard au village de Shinbone, dans l'Ouest étasunien, ainsi que l'attaque perpétrée contre celle-ci par le hors-la-loi Liberty Valance et ses hommes de main (Reese/Lee Van Cleef et Floyd/Strother Martin, entre autres, ses deux fidèles acolytes). Bien qu'il conserve naturellement son allure frêle, le Ransom Stoddard qui pose le pied hors de la diligence, n'a pas la même prestance que celui descendu à la gare de nombreuses années plus tard¹³. Une forme de maladresse et de dépaysement semble habiter

¹³ Cette scène rappelle d'autre part une séquence relativement similaire tirée d'un western comique de 1939, *Destry Rides Again* de George Marshall, film dans lequel James Stewart interprétait le protagoniste masculin, Tom Destry. Ce dernier apparaissait pour la première fois – à l'écran ainsi que dans le village où il allait exercer ses nouvelles fonctions – alors qu'il descendait d'une diligence muni d'une ombrelle et d'un oiseau en cage. Les habitants du village tout comme le spectateur constataient par la suite que le nouveau shérif portait ces accessoires par galanterie afin d'aider une jeune passagère de la diligence, mais le rapport explicite de ces accessoires à la féminité accole dès lors au personnage de Destry une forme de féminité qui le talonnera tout au long du film. Ce rapport à la féminité sera constamment alimenté par de nouveaux éléments qui ponctueront la suite du récit (le refus de porter une arme et d'user de la violence, la commande d'un verre de lait au saloon, etc.).

inconsciemment son corps. Par le contexte même de l'attaque à main armée dès son premier contact en terre de l'Ouest, le jeune avocat se retrouve involontairement dans un rapport de force inégal qui le pousse à la soumission physique féminisante. Malgré cette position de faiblesse, le personnage de Stoddard cherche tout de même à défendre ses idéaux de justice et il tient tête aux cambrioleurs afin de défendre les droits de la dame voyageant à bord de la diligence. Cette résistance attire l'attention de Liberty Valance qui cherche à réfréner toute manifestation de domination et d'autorité qui pourrait altérer sa réputation et ses assises sur Shinbone et ses environs. Toute forme de révolte devant être punie afin de rétablir la toute-puissance des armes, Stoddard subira, lors de cette scène, la première agression physique qui le maintiendra ou plutôt le ramènera constamment vers cette faiblesse féminine nécessitant le secours viril de l'homme « tout-puissant » ou les soins « maternels ».

Dans son volume sur l'œuvre de John Ford, l'auteur J.A. Place propose une théorie pertinente quant aux rapports d'opposition existant entre les lignes verticales et les lignes horizontales mises en scène dans le film de Ford, ainsi que leur relation symbolique relativement explicite avec les rapports de force existant entre les personnages. Il débute cette analyse par la mise en parallèle de la séquence d'ouverture et de la première scène du *flashback* en mentionnant que :

Ford's often-used contrast of vertical and horizontal line is expressive in this film in the physical relationship between Ranse and Tom. Ranse first stands very straight and tall, but not strong. He seems held up by a politician's brand of pretensions and appearances. When he looks into Tom's coffin, he stands vertically over the horizontal box. This is immediately contrasted in the flashback with Ranse lying on the ground with Liberty Valance over him – even after he is knocked down once and could conceivably rise, he stays there and in a few moments receives another beating from the upright Liberty. He speaks from this position on the ground and is in the foreground during most of the scene, providing a horizontal contrast to the vertical potency of Liberty Valance. (1974, p. 218.)

Cette analyse des lignes aide à mieux comprendre et appuie d'une certaine façon l'évolution physique, psychologique et genrée que subiront les trois protagonistes masculins. J.A. Place détermine des éléments importants dans son rapport des lignes en précisant que, lors de la

Cette scène de la descente de la diligence n'est donc pas sans trouver écho avec celle tournée pour *Liberty Valance* une vingtaine d'année plus tard.

séquence d'introduction, au moment où Stoddard se place face au cercueil de Doniphon, il trace la toute première ligne verticale, alors que le cercueil du défunt occupe la ligne horizontale. Bien que Stoddard soit debout et droit, sa position le situant dans un rapport de domination étant donné sa posture verticale qui surplombe le cercueil, le sénateur ne dégage pas une supériorité et une force puissante suprême. L'attitude et la gestuelle de Stoddard face au cercueil du défunt, pour qui il semble conserver un profond respect, semblent créer chez le personnage une forme de malaise qui désamorce la position de puissance qu'occupait le sénateur par l'accueil qui lui était réservé. D'ors et déjà, les rapports de lignes débutent la mise en image du lent renversement des puissances qui s'effectuera tout au long du *flashback*. Étant d'entrée de jeu mis au courant de la réussite du sénateur Stoddard sur l'Ouest sauvage, le spectateur garde en mémoire l'excellente position sociopolitique actuelle du personnage de l'homme de l'Est. En présentant la verticale dominante de Stoddard en opposition avec l'horizontale du cercueil de Doniphon lors de l'introduction, le spectateur est ainsi prévenu des bouleversements sociaux et genrés qui affecteront les personnages. De la sorte, certains des rapports de force/ligne présentés ultérieurement pourront être nuancés et mis en parallèle avec la puissance sociale masculinisante qui caractérise Stoddard sénateur.

Le second rapport de ligne, selon la citation de Place, se retrouve lors du *flashback*. Lors de l'agression physique de Ransom Stoddard, le jeune homme nouvellement arrivé de l'Est se voit occuper la ligne horizontale, alors qu'il est étendu, blessé, sur le sol poussiéreux du désert. Liberty Valance, le représentant de la force puissante de l'Ouest dans cette scène, le domine par sa position debout (ligne verticale). Stoddard reste en position allongée pendant la majorité de la scène, ne se relevant qu'un instant pour faire face à Valance, le corps fléchi sous le choc physique, et être ensuite rejeté au sol, à l'écart, par les hommes de Valance. Il accorde ainsi à Valance la ligne verticale dominante que ce dernier conserve jusqu'à son départ. Liberty Valance accentue de nouveau le rapport de lignes en retournant auprès de Stoddard à la suite de la découverte des livres de lois. En étant blessé et affaibli au point d'être incapable de reprendre sa position debout, ce qui rétablirait partiellement le rapport de force des lignes, Stoddard se voit dans la nécessité d'être secouru et soigné. Cette faiblesse physique entame la féminisation du personnage qui est ainsi soumis aux pulsions émotionnelles et physiques de Liberty Valance et qui dépend du secours d'un tiers afin de pouvoir échapper aux lois de

l'Ouest. Il est intéressant de souligner que la première intervention sauvant le jeune avocat vient de Reese et Floyd, les hommes de main de Valance et représentants de l'Ouest.

Le rapport des lignes verticales et horizontales peut ainsi permettre de montrer visuellement les rapports de force et de faiblesse qui s'établissent et varient entre les personnages, tout en devenant un outil pour mieux analyser les interrelations des personnages. Les liens force/faiblesse peuvent également être mis en parallèle avec les relations aux *genders* en mutation constante chez les personnages. Considérant que la notion de force est généralement associée au masculin et que celle de faiblesse tient davantage du féminin, les rapports de ligne occasionnent parfois la mise en scène des rapports de *genders*. C'est ainsi qu'il est possible de prendre conscience d'une forme de faiblesse féminine liée au personnage de l'avocat. Toutefois, en présentant dès la scène introductive le rapport de lignes où Stoddard occupe la verticale (ligne dominante), suivie de celle du *flashback* où il est forcé d'occuper l'horizontale (ligne faible), la juxtaposition des deux scènes permet de questionner ce renversement des rapports de ligne/force et de questionner ce qui le provoquera.

De la sorte, la scène du *hold-up* de la diligence et de l'établissement de la relation que cet incident engendre entre le hors-la-loi et l'avocat peut occasionner plus d'une analyse ou, tout au moins, permettre plus d'une interprétation des rapports aux *genders*. Après la première correction physique perpétrée à l'encontre de Stoddard, Valance poursuit la fouille de la diligence et trouve les livres de lois de l'avocat. La réaction de Liberty Valance à la suite de cette découverte peut être considérée comme une simple démonstration de puissance virile, bien qu'il soit possible de nuancer davantage le *gender trouble* perceptible lors de cette scène. Le *gender trouble* se définit ici principalement par le rapport de force inégal se développant entre les deux hommes. Le *gender trouble* naît de la confrontation directe de deux mentalités et de deux cultures où les éléments propres à la masculinité et à la féminité divergent assez fortement. Les divergences culturelles existant entre Valance et Stoddard entraînent une opposition physique et psychologique qui provoque des variations dans leur relation au masculin. Stoddard se retrouve dans une position de faiblesse qui joue sur la démonstration explicite de sa masculinité selon les critères de l'Ouest. La réaction violente de Valance pourrait ainsi être considérée comme une démonstration explicite de la colère et de la force virile du bandit envers cette institution civilisée que constitue la loi. La brutalité dont il fait preuve en rossant Stoddard sert en quelque sorte de punition à toute personne tentant

d'instaurer les pratiques légales de l'Est avec l'intention d'occulter la « loi du plus fort » qui régit l'Ouest.

La réaction de Valance, démonstration évidente de colère, peut néanmoins dissimuler un sentiment de peur, une crainte perspicace quant au sort des États de l'Ouest. Liberty Valance pourrait en effet sentir la présence et les interventions de plus en plus pressantes de l'Est civilisé qui s'étendent désormais jusqu'aux limites de l'Ouest. Cette pression des règles légales et civiles amenuise l'influence et l'autorité de Valance. En diminuant son rapport au pouvoir, Valance se verrait dépourvu d'une part de sa domination et de ses acquis sur Shinbone et ses environs. Avec l'arrivée des lois juridiques de l'Ouest, les intellectuels occuperaient une place de plus en plus importante, voire nécessaire, et ils pourraient acquérir un pouvoir similaire à celui déjà possédé par les hommes de culture dans l'Est. Les dualités culture/nature et cérébral/manuel existant de part et d'autre des frontières muteraient tout au moins partiellement, tout en entraînant des modifications des rapports économiques, sociaux et genrés dans l'Ouest. Une percée des lois de l'Est dans les territoires occidentaux des États-Unis entraînerait peu à peu la disparition des *westerners* mythologisés tels que connus jusqu'alors et provoquerait la chute progressive de l'Ouest mythique à laquelle appartient Valance. Lors de la séquence de l'attaque, les plans montrant Stoddard étendu sur le sol sont filmés en plongée, ce qui accentue l'effet de domination du personnage par celui de Valance qui, après avoir terrassé l'avocat, est présenté au public dans un plan rapproché poitrine en légère contre-plongée. La deuxième attaque physique de Stoddard par Valance est présentée par un plan d'ensemble qui permet de montrer dans une même image les lignes tracées par les deux corps de Valance (verticale) et Stoddard (horizontale).

Cette séquence de l'attaque de la diligence entraîne la seconde rencontre de l'Est et de l'Ouest lorsque se croisent les chemins de Ransom Stoddard et de Tom Doniphon. Cette rencontre est d'une importance majeure en ce qui concerne la représentation du *gender trouble* associé à l'un et l'autre des territoires. La première rencontre de Stoddard et de Doniphon permet d'esquisser d'ores et déjà la dualité genrée, partiellement conflictuelle, qui s'élabore entre ces deux personnages.

Suite à son agression physique, Stoddard est abandonné aux abords de la route, à l'endroit de l'attaque. Une ellipse élude tout à la fois l'arrivée des passagers de la diligence au

village de Shinbone, l'annonce de l'attaque perpétrée à leur rencontre et de la situation critique dans laquelle se trouve l'avocat, ainsi que le sauvetage de Stoddard par Doniphon. Le récit se poursuit immédiatement par le retour de Doniphon et Pompey (Strode), son homme de main, amenant le corps meurtri de Stoddard. Ce dernier est transporté par Pompey dans la cuisine du restaurant des Ericson. Cette image du corps inerte porté dans les bras de l'imposant acolyte, n'est pas sans rappeler l'image récurrente de la femme éperdue ayant besoin du secours protecteur et réconfortant de l'homme. Dès lors s'établit un rapport de féminité du personnage de Stoddard vis-à-vis de Doniphon et Pompey qui, bien qu'il soit afro-américain et sujet au racisme à la fin du XIX^e siècle, ne semble pas en perte de puissance masculine par rapport à l'avocat. Stoddard est ensuite conduit à l'intérieur du restaurant où il est déposé sur une couchette située dans la cuisine. Cette position du corps de Stoddard crée un nouveau rapport de lignes qui instaure un rapport d'opposition entre la ligne verticale supérieure de sa position face au cercueil et la ligne horizontale inférieure de sa position allongée, ligne qui renforce directement la supériorité masculine de Doniphon. La scène établit clairement la supériorité physique de Doniphon par sa carrure imposante et droite, tout comme sa prestance qui se dissocie entièrement de l'affaissement de Ransom Stoddard. Par une réplique dite à Stoddard, Tom Doniphon précise d'ailleurs lui-même sa dominance par rapport à l'avocat en mettant en parallèle sa relation avec Liberty Valance (« The toughest man south of the picket wire... next to me »). Valance ayant entamé le processus de démasculinisation de Stoddard lors de l'agression, l'avocat prend donc conscience de la puissance de Doniphon et il sait que cette même puissance peut lui être bénéfique – comme c'est le cas à la suite du secours qu'il lui a porté – tout comme elle peut participer à sa féminisation.

Affaibli par son agression, le corps de Stoddard demeure courbé et il est impossible pour l'avocat de se maintenir debout sans l'aide de Doniphon. Lorsqu'il s'assoit sur la couchette, Stoddard doit constamment lever les yeux et la tête afin de s'adresser à Doniphon qui domine l'image par sa posture haute et droite, et occupe la ligne de force verticale. Amené chez les Ericson pour obtenir les soins nécessaires, ces soins seront accordés à Stoddard par Hallie (Vera Miles) et Nora Ericson (Jeanette Nolan), donnant ainsi un caractère maternel et protecteur à leurs attentions. Cette scène établit pour la première fois les liens relationnels existant entre le personnage d'Hallie et celui de Tom Doniphon, montrant explicitement l'affection du *westerner* pour la jeune femme. Il est dès lors possible de percevoir une

différence en ce qui a trait au rapport comportemental divergent qu'entretennent Stoddard et Doniphon avec Hallie. Alors que Doniphon, plus familier, opte pour l'humour taquin et l'obéissance goguenarde, Stoddard entre en relation avec la jeune femme de façon plus formelle, soumise et passive.

3.3. « That's my Steak Valance » : le rapport des trois protagonistes masculins

La séquence d'ouverture du *flashback* met en opposition l'homme de l'Est qui rencontre en alternance les deux facettes de la figure type de l'Ouest, figure qui en symbolise la puissance. Ransom Stoddard affronte d'abord la violence de Liberty Valance, avant sa rencontre salvatrice et implicitement paternaliste avec Tom Doniphon. Bien qu'au cours de cette séquence de *flashback*, les trois protagonistes masculins se connaissent l'un l'autre, la première confrontation simultanée des trois hommes ne se produira qu'au moment de la scène du steak se déroulant au restaurant. Il y est d'abord mis en scène l'affrontement de trois personnages apparaissant comme diamétralement différents, mais il s'agit également de la réunion de trois acteurs incarnant chacun le rôle qui leur est attribué. Ce rôle interprété par l'acteur va ici au-delà du simple jeu et il transcende non seulement la mythification des rôles types du genre westernien, mais aussi l'acteur lui-même, mythologisé par l'aura et la figure iconique qui lui sont accolées par ses prestations précédentes et l'image que s'en fait le public. Dans son ouvrage sur *Liberty Valance* de Ford, l'auteur Jean-Louis Leutrat rappelle que le tournage d'un film implique et impose un choix en ce qui a trait à l'incarnation physique d'un personnage fictif. Il précise toutefois que malgré ce « processus réducteur », « le cinéma peut jouer sur l'image personnelle que les acteurs possèdent indépendamment du film, et tout spécialement John Wayne dans l'œuvre propre de Ford. » (1995, p. 33-34.) Cette affirmation de Leutrat souligne l'importance de l'acteur qui donne ses traits à un personnage, puisque son image personnelle ne pourra être totalement mise de côté lors de son interprétation et le rôle se voit en quelque sorte entaché par les éléments spécifiques associés à l'acteur. L'acteur westernien se transforme ainsi en « [i]cône surpuissante, machine à fasciner et à désirer, dont la seule apparition à l'écran draine avec elle un univers, une filmographie, un personnage. »

(Cohen 2005, p. 17.) Le personnage est donc entaché par le cheminement professionnel de l'acteur et parfois même par le cheminement personnel de celui-ci. Malgré tout, le nouveau personnage qu'il interprète ne deviendra en lui-même qu'une autre facette de la figure emblématique qui le personnifie, participant à la construction iconographique de l'acteur.

Le choix des acteurs pour la personnification de personnages tels que Ransom Stoddard et Tom Doniphon joue ainsi un rôle prépondérant quant à la représentation du *gender trouble* proposée dans le *Liberty Valance* de Ford. Bien qu'au moment du tournage du film, Lee Marvin/Liberty Valance n'avait pas encore acquis la notoriété symbolique de ses deux confrères, les acteurs James Stewart et John Wayne jouissaient auprès du public d'une aura qui leur était devenue caractéristique et un certain registre de rôles bien spécifiques était associé à chacun d'eux. Cette aura liée aux deux acteurs apporte une dimension emblématique à leur personnage dans *Liberty Valance* et elle permet d'appuyer davantage la charge de masculinité et de féminité donnée à l'un et l'autre de ces personnages. Pour mieux saisir l'apport direct des personnages-acteurs emblématiques et mythologisés que sont devenus en eux-mêmes John Wayne et James Stewart, il devient nécessaire d'esquisser l'apport des rôles caractéristiques qui ont contribué à forger leur image et leur carrière, tout en transcendant la perception des spectateurs en lien avec l'acteur lui-même. Marqués et attachés à leur figure type, figures qui seront détaillées ultérieurement, les deux acteurs ont ainsi contribué à la construction d'un Stoddard et d'un Doniphon qui en sont imprégnés. La réalisation de Ford bénéficiant de ces figures types spécifiques, le cinéaste a pu amplifier les caractéristiques propres à chaque acteur afin de mettre explicitement en image la diversité genrée engendrée par le choc culturel de l'Est et de l'Ouest.

Acteur fétiche de John Ford, John Wayne s'est fait connaître en 1939 en interprétant Johnny Ringo, le protagoniste de *Stagecoach* du même Ford. Leurs nombreuses collaborations forgèrent partiellement le héros type joué régulièrement et sous diverses variations par Wayne (*Fort Apache* et *3 Godfathers* (1948), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949), *Rio Grande* (1950), etc.). Archie P. McDonald mentionne en parlant de la carrière de l'acteur que Wayne « developed a characterization that seemed to move from role to role and become familiar and mellow. When a person bought his ticket at the box office, he knew what he was buying – a John Wayne movie. » (1987, p. 109.) Cette remarque de l'auteur souligne l'iconographie

particulière rattachée à John Wayne et à ses diverses personnifications. Pour le public, John Wayne demeure constamment « [...] a tall man embodying personal power, flint-like resolution, resourcefulness, uncanny endurance, and above all, heroism. ». (*Ibid*, p. 109.) En effet, l'acteur personnifie à plusieurs reprises un héros courageux au fort sens du devoir et de la justice, négligeant parfois pour ses idéaux des valeurs plus individuelles telles que l'amour et la famille, comme c'est le cas notamment dans les films *The Searchers* et *Rio Grande*. Ce héros solitaire, jurant par les lois de l'Ouest pour assurer sa survie et celle des êtres à qui il offre protection, ne s'est pas limité aux réalisations de John Ford. Le héros très typé de Wayne a été repris chez John Farrow (*Hondo* (1953)), Howard Hawks (*Rio Bravo* (1959)) ou Michael Curtiz (*The Comancheros* (1961)), par exemple, ce qui a fortement contribué à la construction archétypale de l'image de l'acteur.

Malgré les fréquentes reprises de son personnage type, John Wayne a exploré des facettes plus sombres du *western* (c'est le cas notamment dans *Red River* de Hawks, comme mentionné précédemment au chapitre portant sur ce film). Ces rôles ont permis de nuancer l'iconographie associée à son nom et de prêter à son héros quelques caractéristiques le rapprochant davantage de l'antihéros qui gagnera en importance dans le courant crépusculaire du western. Son personnage, dans un film comme *Rio Grande*, permet également de nuancer l'idée du héros solitaire pour qui toute relation amoureuse et familiale est impossible. Bien que, dès le début du film, son personnage soit marié et père d'un fils, le lieutenant-colonel Kirby Yorke – qui occupe un poste très masculinisant au sein de l'armée – est constamment bousculé émotionnellement par la présence de son épouse et de son fils. Ce trouble chez Yorke permet de mettre en scène un personnage très humain, explicitement maladroit et déficient en ce qui a trait au domaine de l'émotif et du sensible. Cet aspect du personnage rappelle quelque peu celui de Tom Doniphon et ses agissements à l'égard de Hallie. Doniphon ne semblant perdre un peu de contenance qu'en présence de la jeune femme et, plus précisément, lors de démonstrations plus explicitement tendres à l'intention de Hallie (c'est le cas notamment lorsqu'il lui offre les fleurs de cactus).

En 1956, John Ford a permis de transfigurer partiellement le héros qu'il avait contribué à créer en offrant à Wayne le rôle d'Ethan Edwards dans le western *The Searchers*. Ce cowboy aux forts accents d'antihéros permet certains rapprochements avec le Tom Doniphon de *Liberty Valance*. Ces deux personnages s'éloignent du manichéisme et du symbolisme

fréquemment proposés afin de distinguer clairement l'homme de bien de l'homme de mal. Ethan Edwards est dépeint comme un homme pouvant laisser place à une pulsion de violence cruelle, tout comme à l'expression d'une tendresse et d'un pardon filial difficile à accorder. Cette forte propension à la violence n'est certes pas montrée aussi clairement avec le personnage de Tom Doniphon, que Leutrat considère comme la « version aimable de l'Ouest sauvage » (1995, p. 68.), mais elle se présente principalement par son rapport à l'autosacrifice et à l'autodestruction. La séquence finale du film *The Searchers* préfigure en quelque sorte le personnage de Doniphon qui se verra condamné (et se condamnera lui-même) à demeurer le héros solitaire de l'Ouest qui ne peut aspirer à la maison familiale, un héros dépassé par l'évolution culturelle et sociale qui se prépare aux frontières.

Se rapprochant sans doute plus de l'image d'un Gary Cooper d'âge mûr que de celle d'un John Wayne, James Stewart, lors de son interprétation de Ransom Stoddard, était lui aussi associé à une figure héroïque type qui a participé à la mise en image de son rôle dans *Liberty Valance*. John Ford avait préalablement travaillé avec James Stewart en 1960 lors du tournage de *Two Rode Together* (1961). Ce nouveau recours à l'interprétation caractéristique de James Stewart pour les besoins de *Liberty Valance* donne une signification particulière aux représentations genrées conflictuelles et contradictoires mises en scène entre les personnages de Doniphon et de Stoddard dans ce film, vu la différence considérable engendrée par leur aura emblématique respective. Dans les années 30 et 40, James Stewart gagne en popularité en interprétant de jeunes personnages idéalistes convaincus et naïfs ayant généralement acquis un certain savoir dont l'étendue varie selon les rôles. Il incarne à de nombreuses reprises de jeunes hommes cherchant à défendre des idéaux de justice et promouvant des valeurs pures d'amour, d'honnêteté et de don de soi. Des films tels que *Mr. Smith Goes to Washington* (1939) de Frank Capra, *Destry Rides Again* (1939) de George Marshall, *The Philadelphia Story* (1940) de George Cukor, *The Shop Around the Corner* (1940) d'Ernst Lubitsch ont forgé l'image du « boyish Stewart » (Bingham 1994, p. 53.) qui sera associée à l'acteur lors de la première partie de sa carrière. Il est important de mettre de l'avant l'interprétation de Stewart dans le western comique *Destry Rides Again* de Marshall et de faire ressortir quelques-unes des caractéristiques qui participent à la création de l'aura associée à James Stewart, particulièrement lorsque ce dernier personnifiera fréquemment le rôle du *westerner*. Il

interprète, dans *Destry*, un jeune marshall légèrement infantilisé qui se refuse à porter et à utiliser des armes afin de faire régner la loi. Son personnage joue de nouveau avec la représentation d'un certain idéalisme naïf et met de l'avant l'idée que le jeune Stewart n'est encore qu'un homme en devenir, qu'il n'a pas encore atteint une parfaite maturité et une virilité plus typiquement masculine. Bien que ce film soit un western, son personnage est difficilement dissociable des caractéristiques récurrentes du rôle type qu'il interprétait généralement dans les comédies et les drames qui le rendirent célèbre.

Marqué physiquement par la Seconde Guerre mondiale, le comédien entreprend de modifier son image de « jeune premier » par des rôles plus matures correspondant mieux au vieillissement qui commence à changer ses traits, mais aussi sa vision de la société et du rôle qu'y joue le cinéma. Cette nouvelle image de Stewart a entre autres été mise de l'avant et popularisée par les westerns, genre cinématographique dans lequel il commence à figurer dans les années 1950, et ce, malgré les réticences des producteurs qui ne voient pas en lui l'image idéale du *westerner*. *Broken Arrow* réalisé par Delmer Daves (1950) et *Winchester '73* d'Anthony Mann (1950) sont les deux premiers d'entre eux. La figure type de Stewart demeure en partie semblable à celle déjà acquise, et ce, par une similarité des idéaux généralement défendus par son nouveau personnage de *westerner*, bien qu'il arrive à l'acteur de les mettre à mal. Malgré ses similarités idéologiques, le cowboy que personnifie Stewart tend à ternir le caractère pur et intouchable de ses précédents personnages en les entachant d'une plus grande ambiguïté morale et genrée. Il interprète fréquemment un héros juste, mais dont les intentions morales à l'origine de ses actions peuvent parfois être obscurcies par la vengeance, l'égoïsme et la rancœur. Ses personnages sont également faillibles et capables de pertes de contrôle émotionnel, qui sont présentées explicitement aux spectateurs lors de ses moments de faiblesse. Dans son ouvrage portant sur la masculinité au cinéma, l'auteur Dennis Bingham fait ressortir que « [...] the man's-gotta-do-what-a-man's-gotta-do determination of the archetypal hero creates dramatic conflict with the "weak and irresolute" tendencies projected by Stewart as actor. » (1994, p. 58.) L'acteur se dissocie de la sorte de l'image conceptualisée, voire caricaturale du cowboy impassible et qui ne craint ni les confrontations ni les démonstrations de force. Ce héros archétypal westernien fait face à la mort sans la redouter s'il doit la rencontrer sur le chemin qui le mène à la réussite de la tâche à accomplir. Les personnages de Stewart peuvent quant à eux craindre la mort ou tout au moins être affectés par

sa perspective, et ce, tout particulièrement lorsqu'ils se voient affaiblis et vulnérabilisés par une blessure (*The Man from Laramie* en est un bon exemple). La longue collaboration de James Stewart et d'Anthony Mann a permis d'ancrer cette nouvelle figure type du comédien, avec les films qui suivront (*Bend of the River* (1952), *The Naked Spur* (1953), *The Far Country* (1954), *The Man from Laramie* (1955)). Ce héros faillible, « héros westernien en proie à la fatigue et au doute » (Saada 1963, p. 19.), qui peut être atteint physiquement et psychologiquement par l'environnement dans lequel il évolue, participe directement à la création de l'image fragilisée et sensible à la féminisation qui se dégage d'une majorité des interprétations de l'acteur.

Ayant maintenant pris conscience de la figure stéréotypique caractérisant chacun des acteurs phares de *Liberty Valance*, il est plus aisé d'approfondir la scène du steak et les rapports inégaux entretenus entre Stoddard, Doniphon et Valance. La présence des trois acteurs et de ce qu'ils représentent pour le public lors de la scène du steak institue avec plus de force la dualité des rapports établis entre chacun des personnages. La performance physique des trois protagonistes cherche à présenter visuellement les variations genrées caractérisant chaque personnage, tout en exacerbant la féminité de l'homme de culture et de paroles, ainsi que la masculinité de l'homme de force et d'armes. La scène débute dans les cuisines du restaurant où Ransom Stoddard, vêtu d'un long tablier blanc, s'occupe de la plonge afin de payer la dette qu'il considère avoir envers Hallie et les Ericson. Alors qu'il se trouve toujours à la cuisine, Liberty Valance et ses hommes de main font leur entrée dans le restaurant et prennent place à une table. Afin d'aider Hallie avec le service, Stoddard décide de porter le plateau contenant le repas de Doniphon dans la salle à manger où il se trouve. Entrant dans la pièce, l'avocat, toujours vêtu du tablier, est aperçu par Valance et c'est alors que la « relation de Ransom à la féminité se transforme dans la bouche de Liberty en une insulte : "la nouvelle serveuse" (*the new waitress*) ». (Leutrat 1995, p. 88.) Cette réplique de Valance constitue la première mention explicite à la féminisation perceptible de l'homme de l'Est dépaycé face à la mentalité de l'Ouest. Malgré l'attaque verbale directe lancée par Liberty Valance à l'encontre de la masculinité de Ransom Stoddard, ce dernier choisit de poursuivre son rôle féminisant, voire dévirilisant, de serveur afin de porter le plateau de Doniphon.

Le symbolisme féminisant du tablier porté par Ransom Stoddard peut être mis en parallèle avec l'une des scènes du film *Rebel Without a Cause* réalisé en 1955 par Nicholas Ray. Lors de cette scène, Jim Stark (James Dean) retourne à la maison de ses parents et cherche son père afin de discuter avec lui. M. Stark (Jim Backus) vient à la rencontre de son fils vêtu d'un tablier, élément vestimentaire qui participe à la féminisation du personnage déjà entreprise lors des scènes précédentes par le rapport relationnel entretenu avec son épouse. M. Stark apparaît à son fils, ainsi qu'au spectateur, comme un homme soumis à l'autorité puissante de son épouse. Mme Stark (Ann Doran) est présentée en tant que femme au pouvoir quasi castrateur et qui se trouve masculinisée par la féminisation de plus en plus apparente du père. La scène du tablier de *Rebel Without a Cause* devient le point culminant des actions participant explicitement à la démasculinisation du père et elle déclenche chez Jim Stark une réaction de déception répulsive, alors que le jeune homme recherchait auprès de la figure paternelle le réconfort viril et les conseils expérimentés. Le symbole explicite du tablier, longtemps associé à la fonction ménagère de la femme, est ainsi repris pour les besoins de *Liberty Valance* et il s'y transpose pour accentuer le lien coexistant entre *genders* et société. Ce *gender trouble* permet de montrer la rupture sociale existant de par les sociétés où les divergences idéologiques participent en elles-mêmes à la création des rapports constructions/déconstructions genrées des individus.

Tout au long de la scène du steak, une grande importance est accordée à la prestation physique des trois acteurs incarnant les protagonistes. L'attitude physique et la gestuelle de chacun servent d'indicateurs implicites pour ce qui est de leur rapport aux *genders* et des tensions qui en découlent. Leutrat souligne d'ailleurs que :

Le jeu de Lee Marvin est fait de postures contournées, la manière qu'il a de se retourner sur sa chaise lorsqu'il vient de faire tomber Stoddard est caractéristique; sa main est toujours dans une position peu naturelle, qu'elle soit en insert sur la table près du fouet, ou qu'elle saisisse le revolver qu'il place, la crosse vers l'avant, dans son étui. Tom Doniphon marche toujours très droit, son seul maniérisme étant le déhanchement caractéristique de John Wayne. En revanche Ransom Stoddard est très souvent affaissé, couché, assis [...]. (1955, p. 55.)

C'est ainsi que la relation de l'attitude physique des personnages aux *genders* trouve son apogée suite au croc-en-jambe qui cause la chute de Stoddard et du plateau qu'il transportait.

Les trois protagonistes masculins se retrouvent de la sorte au cœur d'une confrontation certes physique, mais également genrée. Alors que Stoddard se voit abaissé au niveau du sol (ligne horizontale), les deux représentants de l'Ouest sauvage mythologisés s'affrontent à hauteur d'hommes. Doniphon, très droit, très fier, dégage une force virile qui fait écho au personnage de Liberty Valance qui se distingue cependant, avec son fort maniérisme, par une certaine ambiguïté genrée. Lors de cette scène, Doniphon s'impose auprès de Valance par son courage immuable et son imperturbabilité, mais aussi par la présence fidèle et efficace de son homme de main, Pompey, qui agit ici comme la continuité masculine de Tom Doniphon. Cette double présence de virilité masculine s'additionne de sorte que Liberty Valance ne puisse se permettre une démonstration de force et d'adresse. Bien qu'au cours de la scène, Stoddard se relève et ramasse le steak, cause symbolique de l'affrontement, sa position verticale ne lui permet pas de devenir l'égal masculinisé de Doniphon et Valance. Toute la partie supérieure du corps de l'avocat demeure affaissée, l'ensemble de son corps paraissant légèrement rabaissé. Malgré une montée de colère, Stoddard dégage, vis-à-vis des deux hommes de l'Ouest, une faiblesse distanciatoire en montrant explicitement sa perte de contrôle émotionnelle, mais principalement parce qu'il poursuit sa vision civilisée de l'Est par son incompréhension quant à ce que vaut la vie d'un homme en opposition à un simple steak. Il faut évidemment comprendre que le steak symbolise beaucoup plus qu'une pièce de viande, il devient porteur d'une représentation de puissance et celui qui saura vaincre par son intermédiaire se voit conforté dans l'affirmation de son influence et de son pouvoir sur la ville de Shinbone et sur ses habitants.

Le personnage de Liberty Valance se trouve ainsi à être l'alter ego de Tom Doniphon, bien qu'il s'en distingue par certains points, notamment en ce qui a trait à ses démonstrations de violence. Tous deux montrent explicitement leur appartenance à l'idéologie de l'Ouest ainsi qu'aux règles de puissance qui sont associées au règne territorial et social. La distanciation de ces deux figures fortes de l'Ouest passe notamment par les hommes de main qui leur sont associés. Alors que Reese (Van Cleef) et Pompey (Strode) semblent se faire écho en demeurant toujours en pleine possession de leurs moyens, à la fois forts, calmes et loyaux, le second homme de main de Valance, Floyd (Martin) se distingue de son collègue par un comportement plus irréfléchi et par une surexcitation caractéristique qui amplifie légèrement et indirectement le maniérisme physique de Valance. Il prend un plaisir manifeste à participer

aux actions illégales et provocatrices de Valance et glorifie ainsi les actes de l'homme qu'il sert avec obéissance. Néanmoins, Floyd rappellera Stoddard lors de la scène du steak puisqu'il acceptera de s'abaisser physiquement, voire métaphoriquement, en recueillant le steak sur le sol. Cette action sera punie d'un coup de pied au visage par l'une de deux figures fortes, celle de Doniphon, qui souhaite à son homologue, Valance, une humiliation similaire pouvant jouer sur la puissance de ce dernier s'il se voyait soumis à récupérer le steak symbolique.

L'apport des personnages secondaires joue un rôle primordial dans *Liberty Valance*. Ils servent certes à créer une part de dissociation entre les figures de Doniphon et de Valance, mais ils influent également sur le personnage de Ransom Stoddard. Bien que Ransom Stoddard soit régulièrement opposé aux figures fortes et puissantes de Tom Doniphon et de Liberty Valance, certains rôles secondaires permettent à l'avocat de ne pas être présenté comme entièrement dépourvu de masculinité. Le processus de féminisation du personnage est généralement nuancé par quelques éléments gravitant autour de l'avocat. Cette déféminisation ou plutôt cette revalorisation masculine de Stoddard passe entre autres par la séquence introductive du film qui ramène à l'esprit du spectateur l'accomplissement masculinisant du personnage, atténuant ainsi légèrement les fréquentes situations féminisantes. L'un des apports de revalorisation masculine de Stoddard féminisé provient également et surtout de personnages secondaires côtoyés par l'homme de l'Est. Bien qu'appartenant à la rudesse de l'Ouest, certains personnages tels que le bègue Kaintuck (Shug Fisher) ou le marshal Link Appleyard (Andy Devine) semblent en rupture constante avec la loi du plus fort qui régit le territoire et optent pour la fuite, qu'elle soit physique, psychologique ou sociale.

Link Appleyard, personnage à la voix aiguë et défaillante, est dépeint, par la mise en scène explicite de John Ford, comme un homme couard et maladroit, plus effrayé encore que les deux femmes, Hallie et Mme Ericson, par la présence de Liberty Valance ou par la simple mention de son nom. Par la détermination et la foi en la justice dont fait preuve Ransom Stoddard lorsqu'il se trouve en présence du marshal, le personnage de Stewart désamorce la part de féminité latente que dégage son personnage lorsqu'il se trouve en situation de faiblesse et d'impuissance dans l'Ouest mythique et il accroît de la sorte la part féminine d'Appleyard. Ce jeu de féminisation/déféminisation accentue les *genders troubles* en mutation perpétuelle qui sont présentés dans *Liberty Valance*. Les variations constantes des positionnements

occupés par les différents acteurs en ce qui a trait aux *genders* donnent à chaque personnage un registre genré ouvert et complexe. Le désamorçage engendré par Appleyard lors de sa première rencontre avec Stoddard, après son altercation violente avec Valance, enclenche d'une certaine façon le lent renversement du héros typique et mythologisé du western, permettant à l'homme de l'Est de prendre les galons qui feront de lui le nouveau visage de l'Ouest légendaire, et ce, à la suite des sacrifices des précédentes figures phares de ce territoire rude.

3.4. « Print the legend » ou l'homme qui a tué Liberty Valance : le renversement

L'arrivée de Stoddard dans l'Ouest brise l'équilibre maintenu entre les deux figures dominantes de Shinbone. Un respect tacite s'est établi entre Liberty Valance et Tom Doniphon, tous deux les représentants des valeurs de l'Ouest, l'un étant le pendant plus positif et l'autre le dénominateur plus négatif des idéologies de ce territoire. Par sa présence décadreée dans l'Ouest, Ransom Stoddard vient forcer Doniphon et Valance à sortir de la zone de confort existant entre ces deux figures phares et à déclencher le processus destructif, voire autodestructif, du visage actuel de l'Ouest légendaire. Doniphon a besoin de Valance pour perpétuer les valeurs de l'Ouest dont il est la plus importante figure à Shinbone. La présence du hors-la-loi et la crainte qu'il suscite dans le village permet une domination virilisante par ces deux figures complémentaires.

Bien que Valance démontre pour l'homme de loi un mépris explicite exprimé par ses démonstrations violentes et sa propension à humilier Stoddard, le rapport qu'entretient Doniphon avec l'avocat est plus ambigu et ambivalent. Les premières images de la rencontre des deux figures de Stoddard et de Doniphon présentées au spectateur établissent une relation très paternaliste du *westerner* à l'égard du blessé qui peine à se remettre de l'attaque de la diligence. Doniphon, dont l'action salvatrice lui permet de railler l'avocat, commente, ordonne et conseille avec une certaine autorité et une pointe d'humour. Ce caractère paternel de la relation Doniphon/Stoddard sera inscrit en filigrane tout au long du *flashback* relaté par

l'avocat aux journalistes, et ce, principalement à cause du désaxement du jeune homme de l'Est face aux réalités de l'Ouest. La mutation des considérations de Doniphon à l'égard de Stoddard entre en corrélation directe avec l'évolution des sentiments qu'Hallie et Stoddard développent l'un pour l'autre, mais aussi avec l'influence et la notoriété que gagne peu à peu l'avocat au sein de Shinbone et auprès de ses habitants. L'apport de Stoddard pour la ville croît avec la mise en valeur du journal dirigé par Peabody, mais principalement avec la mise en place d'une école où sont admis à la fois les enfants et les adultes. L'école et l'institution du savoir pour l'ensemble de la population de Shinbone permet au plus vulnérables d'acquérir une forme de force en devenir liée à la pression grandissante aux frontières de l'Ouest par les valeurs de l'Est promouvant culture et civilité. Pour le personnage de Doniphon, cette influence de Stoddard – par la propagation de la puissance des connaissances s'opposant à la force des armes – atteint son paroxysme alors que Pompey lui-même se présente aux cours lors de son absence. Si pour Doniphon, il est possible aux femmes, aux enfants et aux hommes féminisés (Link Appleyard, Kaintuck le bègue) d'occuper, voire de perdre leur temps à l'école, cette occupation n'est pas envisageable pour les hommes en puissance qui sauront rentabiliser davantage leur temps et leurs compétences physiques en les mettant au profit de la construction de cet Ouest sauvage à développer et, indirectement, du mythe à construire. Par ailleurs, considérant le personnage de Pompey comme un prolongement de Tom Doniphon, la présence en classe du fidèle bras droit devient un signe précurseur de l'éloignement et de la perte qui marquera la déchéance autodestructrice de Doniphon. Ce léger écart dans la fidélité indéfectible de Pompey devient en quelque sorte un autre déclencheur qui fait pressentir à Doniphon la transformation du visage de l'Ouest qui s'est enclenchée et qui se fait de plus en plus pressante. Bien que, lors des séquences suivantes, Pompey continue d'agir en tant que discret bienfaiteur, voire que protecteur (il veille entre autres, un fusil à la main, lors de la scène du steak) prolongeant les valeurs et la puissance de Doniphon, son soutien constant ne suffira pas à empêcher le suicide métaphorique du héros de l'Ouest en mutation.

Considérant certains actes commis par Valance contre Stoddard comme des actes d'humiliation accentuant l'inaptitude de l'avocat dans les territoires de l'Ouest et la féminisation qui en découle, la séquence d'humiliation perpétrée par Doniphon à l'encontre de Stoddard se doit d'être abordée. En proie à une crise idéologique qui le divise entre ses profondes convictions vis-à-vis du pouvoir juridique et son désir personnel de justice pouvant

n'émaner, à Shinbone, que de la force armée, Stoddard décide de s'entraîner à la maîtrise du revolver malgré ce que lui dicte sa conscience. Les aptitudes physiques de Doniphon et sa maîtrise des armes à feu étant considérablement supérieures à celles non développées de Stoddard, l'entraînement au tir de Stoddard donne à Doniphon l'occasion de reconfirmer sa supériorité dans ce milieu qui lui est familier. Alors qu'il prétend venir en aide à l'avocat en lui enseignant la maîtrise des armes – cette situation crée ici un renversement avec la figure de Stoddard professeur qui avait été préalablement présenté en parfaite domination de sa classe lors de la séquence d'enseignement se déroulant dans l'espace restreint des murs de la salle de cours –, Doniphon tire profit de cette situation afin de rétablir l'ordre social et idéologique établi jusqu'alors et maintenant bouleversé par la présence de l'avocat. Filmé dans un plan large situé devant les espaces illimités des terres sauvages encore inhabitées, Stewart/Stoddard tourne le dos à Doniphon (et au spectateur). Cette mise en place du personnage accentue davantage sa gestuelle et sa posture légèrement maladroite et crée un décalage avec son occupation physique du lieu qui ne lui est pas encore totalement familier. L'humiliation est provoquée lorsque Doniphon fait éclater les pots de peinture blanche qu'il avait chargé Stoddard de disposer afin qu'ils servent de cibles. Se faisant, Doniphon marque physiquement le corps et les habits de Stoddard qui se trouvait toujours à proximité des cibles, mais il entache tout aussi fortement la fierté, la réussite sociale naissante et la masculinité de l'avocat. Cette atteinte à la fierté masculine de Stoddard se manifeste immédiatement par une révolte physique du personnage qui fait montre d'un excès de puissance virile en assenant un coup de poing qui désarçonne Doniphon. Il s'agit ici de la première domination physique de Stoddard au profit de Doniphon. Bien que cette domination demeure mineure, elle agit également en tant que signe annonçant un renversement lent et de moins en moins inévitable des figures dominantes en territoires occidentaux étasuniens.

Stoddard devient ainsi symboliquement porteur du vent de changement qui souffle un peu plus sur l'Ouest mythique qui commence déjà à s'effriter. Ransom Stoddard interfère de façon plus ou moins consciente et volontaire entre les deux figures du cowboy, celles de Doniphon et de Valance, mais sa présence viendra également nuire à la possibilité de réussite et de survie de Doniphon en compromettant le rapport sentimental qu'il entretient à l'égard d'Hallie. Cette exclusion de la vie amoureuse et familiale poursuit et alimente une part de l'aura entourant la figure du John Wayne acteur pour qui les relations sentimentales sont

compromises, mais qui rappelle plus particulièrement encore le personnage d'Ethan Edwards dans *The Searchers* (1956), l'une de ses précédentes collaborations avec John Ford. Ce rapprochement avec Edwards trouve entre autres son origine dans la relation qu'il entretient avec sa belle-sœur, alors que le récit et la mise en scène laissent entendre entre ces deux personnages une relation amoureuse impossible latente. Edwards semble avoir dû choisir entre son devoir et le service de sa patrie au profit de l'accomplissement de sa vie personnelle et intime. Ce choix le condamne à une forme d'isolement et de refoulement émotionnels qui pourrait être à l'origine de son caractère impulsif, entêté et obtus. L'auteur Scott Eyman précise que « [d]ans *La Prisonnière du désert* [*The Searchers*] comme dans *L'Homme qui tua Liberty Valance*, les hommes nécessaires pour maîtriser la nature sont les mêmes qui doivent être bannis de la civilisation qu'ils ont permis de bâtir. » (2004, p. 169.) Cette affirmation est particulièrement bien illustrée lors de la dernière scène du film *The Searchers* alors que Ford choisit une mise en scène qui permet au spectateur de comprendre cette nouvelle réclusion familiale à laquelle s'astreint Edwards, comme s'il n'était pas habilité à ce choix de vie. Ford filme en effet Edwards/John Wayne alors qu'il quitte la maison familiale dans laquelle une famille se reconstruit (Laurie Jorgensen/Vera Miles, Martin Pawley/Jeffrey Hunter et Debbie Edwards/Nathalie Wood). La caméra, située à l'intérieur de la maison, cadre un Edwards illuminé par le soleil, qui se tient seul et droit à l'extérieur, alors que les murs intérieurs de la maison sont obscurcis par l'ombre. Ford encadre donc le personnage de Wayne dans cet isolement solitaire dans lequel il semble condamné à se trouver. Alors qu'Edwards se condamne à l'errance solitaire en se refusant – ou se voyant refuser – une vie familiale à laquelle il ne peut prendre part, Doniphon opte, par dépit et par amour pour Hallie, pour une solitude destructrice alors qu'il croit perdre la seule opportunité familiale et amoureuse à laquelle il pouvait et souhaitait accéder.

Le personnage d'Hallie joue ainsi un rôle prépondérant en ce qui a trait à la présence d'un *gender trouble* en constante transformation dans *Liberty Valance*. Ses interrelations avec les protagonistes influent sur les caractéristiques genrées de chacun d'eux, ainsi que sur l'évolution et le devenir même de ces personnages. Par ailleurs, Hallie présente en elle-même certains éléments porteurs d'un *gender trouble*. Son personnage, tout comme celui de Ransom Stoddard, est mis en scène lors de la séquence d'ouverture qui précède le *flashback*. Vera Miles interprète lors de ces scènes une Hallie vieillissante et fortement nostalgique de l'Ouest

qui marqua sa vie de jeune femme. Le jeu de Miles permet de déceler plus explicitement chez Hallie la tristesse qui accompagne la raison de leur visite à Shinbone, alors que chez Stoddard/Stewart, ce sentiment se doit d'être dissimulé derrière le masque grave et solennel qui sied au titre de Sénateur. N'entretenant pas le même rapport que son mari avec l'Ouest, Hallie pose un regard plus intimiste sur le souvenir de cette ville marquée par la modernité. Elle recherche de la sorte les fleurs de cactus (et indirectement le souvenir de Tom Doniphon qui y est rattaché), la maison qui était agrandie à son intention, les visages qui lui étaient familiers, etc.

Tout comme ce fut le cas pour le personnage de Ransom Stoddard, le personnage de Hallie présentée au début du *flashback* narré par l'avocat diffère de l'image de la femme du Sénateur mise en place lors de l'introduction. La jeune Hallie, débordante d'énergie et au caractère affirmé, conserve un côté enfantin et légèrement masculin qui rappelle la figure du « garçon manqué ». Cette personnalité garçonne de la jeune femme n'est pas sans évoquer le rôle de Laurie Jorgensen qu'interprétait l'actrice dans *The Searchers* (1956), ainsi que celui de Lina Patch/Janet Leigh dans *The Naked Spur* réalisé par Anthony Mann en 1953. Alors que Laurie Jorgensen apparaissait à l'image vêtue de vêtements masculins qui affirmait plus explicitement son caractère masculinisé, Hallie est plutôt présentée vêtue de sa robe de nuit et coiffée de deux tresses. Cet appareil, contrairement au personnage de Jorgensen de *The Searchers*, met d'abord l'accent sur l'aspect enfantin, sur la femme qui n'a pas encore tout à fait atteint sa maturité de « femme ». L'idée de masculinisation de la femme n'apparaissant pas physiquement à l'image, elle passe principalement par l'aspect émotionnel et les traits de caractère de la jeune femme qui répond et commande vigoureusement à la figure de Doniphon qui, dans la séquence du sauvetage de Stoddard, apparaît comme la représentation de la force virile. Bien que Hallie ne soit pas affectée aussi fortement par la masculinisation que des personnages tels que Vienna/Joan Crawford et Emma Small/Mercedes McCambridge dans *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray, par exemple, ce personnage féminin gagne en puissance – que cette puissance soit masculine ou tout aussi bien une puissance féminine qui se rapprocherait de la maternisation de l'homme, mais qui pourrait également être la puissance d'une femme de l'Ouest en phase avec les conditions de vie de ce territoire – par le rapport qui se développe avec Ransom Stoddard alors qu'elle le soigne. Stoddard est ici exposé comme étant vulnérable et ayant besoin des soins des deux femmes Hallie et Nora Ericson, ainsi que

de l'aide physique que seul Pompey et Doniphon peuvent lui apporter. Ce rapport de Stoddard aux autres personnages féminise l'avocat et renforce de la sorte la notion de puissance qui peut s'associer tant à Doniphon et Pompey qu'à Hallie et madame Ericson, personnages représentant tous le visage de l'Ouest.

Bien que Hallie soit présentée comme une femme forte de l'Ouest, son personnage fait montre de certaines réticences au sujet de ce même Ouest, aux valeurs et aux figures qui s'y trouvent. Elle semble dédaigner à la fois la couardise du marshal Link Appleyard, tout comme elle est répugnée et un peu effrayée par l'arrogance, la violence et le pouvoir irraisonné qu'exerce Liberty Valance sur la ville et ses environs. Elle recherche un certain idéal de civilité qui lui paraît préférable à l'apparente rudesse des territoires occidentaux. Cet idéal semble prendre davantage les traits de Stoddard que ceux de Doniphon qui, bien qu'il en soit en quelque sorte le pendant juste et héroïque, ne peut être dissocié des valeurs « sauvages » de l'Ouest dont il est l'une des figures les plus représentatives. Jean-Louis Leutrat mentionne à cet effet dans son ouvrage portant sur ce film de Ford que :

[L]a vision de Liberty Valance entrant dans le restaurant provoque chez [Hallie] une terreur panique. Tout ce qui en elle aspire à une vie plus ordonnée se révolte face à ce qui nie cette aspiration. Tom, qui représente la version aimable de l'Ouest sauvage, l'attire mais ne l'émeut pas. La personnalité de Ransom saura en revanche toucher certaines fibres de sa sensibilité, notamment en raison de sa fragilité physique et de son assurance intellectuelle. Ce n'est que trop tard, beaucoup trop tard; que Hallie se rendra compte que Tom avait plus besoin d'elle que Ransom. Sans elle, la vie du cowboy est brisée ; avec ou sans elle, la carrière politique de l'*attorney at law* aurait été vraisemblablement la même. (1995, p. 68)

Cet attrait pour l'aura à la fois inconnue et enviée qui entoure la culture de Stoddard pousse Hallie vers ce désir d'instruction en apprenant à lire et à écrire, mais en apprenant également des notions d'histoire et de démocratie liées à la Constitution des États-Unis. Elle souhaite acquérir des compétences intellectuelles qui lui permettront d'aspirer à une forme d'indépendance intellectuelle et, indirectement, à une éventuelle revalorisation sociale. Toutefois, malgré la puissance intellectuelle que son savoir octroie à Stoddard – et puisque cette puissance de la culture n'atteint pas encore, à l'Ouest, les hautes distinctions qu'elle se mérite dans l'Est –, l'avocat se trouve à de nombreuses reprises affecté par une faiblesse

physique découlant de sa mésadaptation dans la ville. Hallie se voit ainsi plus fortement attachée à Stoddard par les soins explicites que nécessitent ses maux et ses blessures physiques. Elle prend ainsi des traits bienfaiteurs similaires à ceux associés à Doniphon en ce qui a trait à ses interventions multiples pour la survie et la sécurité de l'avocat. Comme retrouvé dans *The Naked Spur* par la relation instituée entre le personnage soignant de Janet Leigh et le personnage « victimisé » affaibli de James Stewart, la figure salvatrice qu'acquiert Hallie en veillant sur Stoddard lui accorde une importance et une intimité se rattachant davantage à celles de la mère et/ou de l'épouse. Le développement de cette situation relationnelle accentue l'attrait réciproque de la jeune femme et de Stoddard. La faiblesse ou le manque qui caractérise Doniphon étant de nature émotionnelle plus implicite tout en étant lié à la jeune femme elle-même, Hallie ne percevra pas aussi distinctement chez le *westerner* les signes caractéristiques de cette faiblesse, ainsi que les signes précurseurs d'une propension à l'autosacrifice qui sera occasionnée par la jeune femme.

Le côtoiement du personnage de Hallie avec Stoddard et Doniphon participe au lent renversement des rapports de féminisation/déféminisation affectant les protagonistes masculins, mais les interrelations de la jeune femme avec ces derniers entraînent également une évolution des caractéristiques genrées qui lui sont attribuées. En effet, plus la jeune femme fréquente Stoddard, plus cette dernière dissout les traces de la nature enfantine dont elle était empreinte au début du *flashback* pour atteindre la maturité attendue d'une femme accomplie. Bien qu'elle conserve une certaine force de caractère, son évolution sociopsychologique la mène vers les traits de la Hallie d'âge mûr présentée dans la séquence introductive. Elle troque une part de sa spontanéité, pour faire place à une femme plus introvertie et réfléchie, une femme pleinement consciente de l'apport nécessaire des hommes dans la construction de son avenir et dans la protection de l'environnement qu'elle cherche à bâtir autour d'elle (Stoddard parfait son éducation, lui offre un statut social et une vie familiale, Doniphon lui offre la fidélité, la dévotion et un amour indéfectible). De façon plus ou moins volontaire et consciente, Stoddard et Hallie seront donc à la source de la destruction de Liberty Valance et du sacrifice de Tom Doniphon et, par l'intermédiaire de ces deux figures types représentantes de l'Ouest à Shinbone, ils accéléreront la transfiguration enclenchée sur ce territoire.

La démythification ou plutôt la déconstruction des figures mythiques de l'Ouest dans *Liberty Valance* atteint son paroxysme lors de l'agression physique du journaliste Dutton Peabody et du saccage de la salle de presse par Valance et ses acolytes, mais aussi lors des événements qui s'ensuivront. Stoddard voit dans cette agression une provocation personnelle détournée, tout comme une attaque directe à la loi qu'il défend et représente. Ainsi aveuglé par la colère et par un irrépressible désir de vengeance, l'avocat choisit de mettre de côté les idéaux de justice de la loi juridique et opte pour une justice personnelle par les armes alors qu'il n'en maîtrise pas encore les règles. Ce retournement idéologique temporaire (et peut-être obligatoire) de Stoddard amène Hallie à requérir l'aide de Doniphon, seul figure de l'Ouest pouvant confronter Valance, son égal et antagoniste. Tom Doniphon est à son tour confronté à un dilemme moral et personnel à la suite de la demande de la jeune femme. Sachant que les probabilités donnent perdant Stoddard dans ce duel avec Liberty Valance, Doniphon aurait tout à gagner à voir l'avocat affronter le hors-la-loi. Les règles régissant l'Ouest retrouveraient tout au moins temporairement les normes qui valorisaient le *westerner* et la disparition de Stoddard lui permettrait de regagner la préférence de Hallie. Toutefois, se refuser à venir en aide à l'homme de l'Est et, indirectement, à Hallie pourrait détruire définitivement le lien intime sincère qui l'unit à la jeune femme. Ce faisant, Doniphon devra rompre avec ses règles de conduite personnelles afin de sauver Stoddard et ainsi aspirer à la reconnaissance de Hallie. Comme le mentionne André Glucksmann, « [...] pour sauver Stoddard (sic), Doniphon doit rompre avec une des plus rigoureuses règles d'honneur du western et tuer Valance par surprise – l'homme de l'Ouest doit se renier pour installer la loi de l'Est. » (Bellour 1993, p. 75.) Il s'agit certes d'une rupture entre les deux figures représentantes de l'Ouest sauvage, mais également d'une scission affectant Doniphon envers lui-même et ses principes. Cette rupture des codes, Doniphon est prêt à la concéder puisque Hallie la requiert, bien qu'il soit pleinement conscient qu'un tel hiatus puisse provoquer la transmutation de l'Ouest et entraîner son propre déclin.

Lorsque l'équilibre jusqu'à présent établi entre Doniphon et Valance est rompu par ces choix qui mettent à mal les idéologies occidentales nord-américaines, il ne semble rester au *westerner* que la présence de Hallie à ses côtés afin de repositionner et de recomposer ses perspectives d'avenir quelque peu ébranlées, et ce, tout en espérant conserver un certain statut. À la suite de la confrontation remportée par Stoddard, Doniphon constate à son arrivée au

restaurant que cet espoir d'un avenir amoureux et familial est considérablement amoindri par le rapprochement sentimental évident qui s'est consolidé entre Stoddard et Hallie conséquemment aux angoisses et aux incertitudes engendrées par le duel. Blessé au bras lors de l'affrontement et émotionnellement bouleversé par les événements, l'avocat prend de nouveau les traits de l'homme fragilisé nécessitant les soins maternels de Hallie. Bien qu'elle prodigue des soins salvateurs qui rappellent la première rencontre de cette dernière avec l'homme de l'Est, Hallie est présentée comme étant particulièrement troublée par le duel et le trouble qui l'émeut, ce qui ne la place pas dans une situation de maîtrise et de force comme ce fut le cas au début du *flashback*. La mise en scène de Ford cherche d'ailleurs à appuyer cette puissance en devenir qui caractérise Stoddard. Bien que fragilisé par la blessure et affaibli sur la couchette, la position assise de James Stewart domine celle de Vera Miles agenouillée à ses pieds afin de panser la plaie. Le visage de la comédienne est montré par un plan rapproché poitrine filmé en légère contre-plongée. Ce plan souligne la détresse émotionnelle incontrôlée plus marquée encore chez la jeune femme que chez Stoddard, tout en fragilisant quelque peu le personnage de Hallie. Dans l'ensemble des plans mettant en scène le jeune couple en formation, le corps de Stoddard, bien qu'affaibli et affaibli, domine constamment celui de Hallie. Ce « déséquilibre » des corps se rétablit lorsque Hallie, s'asseyant à son tour sur la couchette, confesse indirectement son amour en étreignant Stoddard. Le geste amoureux gagnant un caractère maternel et Hallie reprenant lentement le contrôle du trouble psychoaffectif qui l'affectait, elle redresse sa posture qui domine de nouveau celle écrasée de Stoddard. Cette accolade devient plus qu'un simple geste et elle propose une complexité et une ambiguïté des relations masculin/féminin, affection maternelle/affection amoureuse, rationnel/pulsionnel, etc. qui unissent les deux personnages. En pénétrant dans la pièce, Doniphon est donc témoin de cette démonstration sentimentale et il comprend les implications qui en découlent. Cette perte de l'amour viscéral qui habite Doniphon agit plus vivement encore sur le processus autodestructif du personnage que la trahison aux codes d'honneur envers Valance. Cet homme de l'Ouest perd toute la contenance et l'assurance virile qui appuyait sa maîtrise et sa puissance sur l'environnement dans lequel il évolue. Voyant Hallie et Stoddard dans les bras l'un de l'autre, Doniphon affirme être arrivé trop tardivement afin de venir en aide à l'avocat et il choisit de fuir à la fois physiquement et symboliquement cette

nouvelle fatalité qu'il avait pressentie. Il trouve refuge au saloon et choisit l'alcool comme échappatoire.

Ce choix compensatoire, voire ce vice étant relativement commun et présent dans les codes de l'univers westernien, la consommation d'alcool est parfois rattachée à une dévalorisation ou une perte de contrôle de la figure qui la pratique avec excès. Cette déconstruction du personnage westernien amène parfois une démasculinisation chez ce dernier s'il se voit physiquement et mentalement affecté par les effets de l'alcool, et ce, parce qu'une telle habitude entraîne la diminution de ses capacités et donc, de sa suprématie virilisante auprès de ses pairs et de son habitat. Cette féminisation du cowboy alcoolique a été exploitée explicitement avec le personnage de Dude (Dean Martin) dans le film *Rio Bravo* réalisé en 1959 par Howard Hawks. Ce personnage est ravagé et affaibli par une grande fragilité émotionnelle découlant d'une blessure amoureuse causée par une femme qui, bien qu'absente physiquement du film, marquera le récit par son souvenir, ainsi que l'évolution de Dude par une puissante emprise psychologique. Pour combler son vice et échappatoire, le cowboy n'hésite pas à se livrer à des actes dégradants qui lui sont évités par la bienveillance du shérif John T. Chance interprété par un John Wayne monolithique. Dude devient ainsi dépendant du shérif dont la rigueur, la fermeté et la puissance viennent combler la diminution des capacités et la perte d'autonomie de l'homme blessé. Dans *Liberty Valance*, John Wayne se transfigure en passant d'un Tom Doniphon maîtrisé et fort qui s'apparente au personnage de Chance à un Doniphon anéanti par la figure féminine tel que l'était Dean Martin/Dude dans *Rio Bravo*. Son personnage en devient vulnérable, glissant de la sorte lentement vers l'image de fragilité dégagee par Stoddard jusqu'à présent. Au saloon, Doniphon est montré en perte de contrôle émotionnel alors qu'il transpose physiquement la profonde colère et l'amertume qu'il cherche à réprimer en violentant Reese et Floyd, les deux acolytes de Valance. Ne pouvant s'en prendre à Stoddard sans en affecter Hallie, Doniphon use de moyens compensatoires afin de se libérer, mais seules ses réactions autodestructrices sembleront parvenir à rendre supportable le ressentiment et la douleur de la perte. Le *westerner* cherche en effet à détruire tous les éléments qui lui rappellent l'avenir qu'il espérait construire avec Hallie en incendiant la maison qu'il rénovait et agrandissait à l'intention de la jeune femme. La perspective d'un chez soi (« Home. Home sweet home. » tel qu'ironisé par Doniphon, ivre), d'un foyer qui soit désormais incomplet est inenvisageable. Doniphon se laissant choir dans l'ère principale de la

maison en flammes et choisit d'y attendre la mort. Il sera secouru et porté par Pompey, comme le fut Stoddard, bien que la posture du transporté ne se rapproche pas autant de celle de la jeune femme en détresse. Le *westerner* sera ainsi redevable à Pompey d'avoir sauvé sa vie, vie qui sera pourtant profondément marquée et transformée par la suite d'événements qui découleront de la poussée de l'Est en terre de l'Ouest et de l'arrivée de Ransom Stoddard, son représentant.

Ce puissant trouble affectant Tom Doniphon met en évidence la déchéance prématurée de ces cowboys tombant en désuétude avec l'arrivée et les actions de l'homme de l'Est. Comme mentionné dans *The Cowboy Way*, « [...] Ford displays a new West, which makes the characters of Doniphon and Valance obsolete, and makes those of Stoddard and Peabody representative of the new frontier – the new "voice" of the West. » (Higgs et Turner 1999, p. 66-67) Cette « nouvelle voix » du savoir et de la loi se faisant entendre avec plus de force dans l'Ouest, l'importance sociale de Stoddard croît et le mène vers une notoriété précoce imprévue. Toutefois, malgré cet accroissement de la civilisation de l'Est, Stoddard ne pourra parvenir à un parfait accomplissement que par l'autosacrifice volontaire de Doniphon, la dernière force de l'Ouest en perte de puissance. Lors du vote du Congrès (*territorial convention*), l'avocat, rongé par la culpabilité, se refuse à une possible élection personnelle puisqu'en « tuant » Liberty Valance, il a manqué à son code d'honneur, celui de la justice prodiguée par un système législatif. Par ailleurs, il acquiert auprès de la population ouest-américaine une renommée mythologisante en tant que « l'homme qui a tué Liberty Valance », notoriété à laquelle sa conscience l'empêche d'aspirer. Bien que Stoddard ne veuille pas être associé à cette image magnifiée que lui confère son statut « d'assassin de Valance », ce titre qu'il acquiert rehausse sa popularité, son prestige et sa puissance dans l'Ouest, ce qui lui permet d'aspirer à un respect et un avenir plus grand dans ce territoire. Au cœur de cette situation complexe, Stoddard choisit de fuir, physiquement et symboliquement, les nouvelles responsabilités civiles que tentent de lui imposer Dutton Peabody et les représentants de la ville de Shinbone. C'est lors de ce tournant historique marqué d'incertitudes et de doutes que se doit d'intervenir l'ultime figure héroïque sacrifiée par l'Ouest en mettant officiellement en scène son suicide symbolique. Tom Doniphon, qui apparaît négligé et détruit, choisit d'assister en retrait aux élections. Alors que Stoddard quitte précipitamment la salle où se tiennent les

discours électoraux afin de s'isoler, il est rejoint par le *westerner* déchu et décidé à le confronter à une réalité qu'il ignore et à lui faire comprendre l'importance de ses responsabilités envers Hallie.

Débutent alors un second *flashback* narré par Doniphon et interne au *flashback* raconté par Stoddard aux journalistes. Ce second *flashback* cherche à faire la lumière sur les événements qui se sont (ou se seraient) réellement déroulés lors du duel avec Valance. Selon les aveux de Doniphon, l'avocat découvre qu'il ne serait pas le véritable assassin de Valance, puisque ce dernier serait mort des suites d'une balle tirée par Doniphon qui se trouvait en retrait de la scène où se déroulait le duel. Dans un ouvrage consacré au western, Jean-Louis Leutrat met de l'avant un questionnement essentiel à propos de cette séquence. L'auteur souligne que « Doniphon propose une autre version de la mort du hors-la-loi, mais il le fait dans un souvenir de Stoddard. Où est la vérité? » (1995, p. 91.) Par ce dédoublement audiovisuel du duel et de la mort de Valance, chacune des versions peut être remise en cause. Ces deux versions sont, l'une comme l'autre, imputées à la mémoire de Stoddard, une mémoire qui peut être lacunaire ou mensongère, tout comme fidèle et honnête. Il n'est donné qu'aux personnages des journalistes et aux spectateurs de juger de la véracité des événements entourant la mort du hors-la-loi. Sachant que John Ford a manipulé le récit et les images de la première vision des événements perçus par le personnage de Stoddard et, par le fait même, qu'il a manipulé la perception du spectateur en ce qui a trait aux actions du récit, ce même spectateur peut remettre en question la narration du *flashback* raconté selon le point de vue de Tom Doniphon. La nature de l'autosacrifice du *westerner* peut d'ailleurs être perçue et analysée de plus d'une façon. Doniphon pourrait donc avoir réellement désobéi au code d'honneur de l'Ouest en assassinant déloyalement Valance afin de sauver Stoddard de ce duel inégal. Par l'issue de cette victoire imputée à un autre, le *westerner* se résignerait à être expulsé de son processus de mythologisation tout en participant à la revalorisation de l'homme de l'Est et à l'acquisition accélérée d'un respect social pour ce dernier, ce qui entraîne une perte partielle de la puissance masculinisante de Doniphon. Considérant d'autre part que Stoddard puisse être le véritable vainqueur du duel, le sacrifice de Tom Doniphon trouverait plutôt sa source dans le désir d'une réussite sociopolitique pour Stoddard, mais principalement pour Hallie qui ne peut à présent être dissociée des perspectives d'avenir de l'avocat. Doniphon comprenant que Stoddard renoncera à toutes fonctions politiques de haute instance

s'il se sait meurtrier, il opérerait pour un mensonge bien intentionné qui assurerait une certaine sécurité sociale et financière à Hallie et Stoddard.

De quelque nature qu'elles soient, les interventions de Doniphon en lien avec les événements rattachés au duel Stoddard/Valance sont dictées par un certain sens du devoir, mais surtout par son amour passionnel par Hallie. Une grande part de ses actions paraît trouver son origine dans ce sentiment du *westerner* pour la jeune femme. Avant de quitter Stoddard lors de leur rencontre intimiste au Congrès, Doniphon prononce une dernière phrase qui démontre le rôle important qu'a inconsciemment joué Hallie dans l'établissement du code de conduite de l'homme de l'Ouest : « You taught her how to read and write. Now give her something to read and write about. ». Cette phrase, où est perceptible une touche d'ironie, souligne également l'amertume du *westerner* à l'égard de la culture et de l'intellectualisme de l'Est et du changement qui s'opère au cœur de l'Ouest à la suite des pressions de plus en plus grandes à la frontière des deux territoires (physiques et idéologiques). Le suicide métaphorique de Doniphon, représentant de la puissance de l'Ouest, pourrait puiser sa source du côté émotionnel, aspect rarement aussi explicite et exacerbé chez la figure du *westerner*. Par ailleurs, malgré ce double possible lié à la mort du hors-la-loi, chacune des options montrent que Doniphon choisit consciemment de s'exclure de l'Histoire de l'Ouest mythique. André Glucksmann souligne un élément intéressant quant au questionnement qui découle de cette ambiguïté entourant les circonstances véritables de la mort de Valance :

Poser la question : qui a tué Liberty Valance? c'est au fond se demander quel est le héros du film; le paradoxe est qu'il n'y en a pas. Doniphon est la puissance qui manque à Stoddard (sic), celui-ci est la conscience historique qui fait défaut à Doniphon, leur fonction historique les supposerait identiques mais ils ne peuvent que se succéder, l'un est la mort de l'autre parce qu'ils appartiennent à deux époques séparées. (Bellour 1993, p. 75.)

Stoddard qui, jusqu'à présent, pouvait être considéré comme une force en devenir peut désormais prétendre à cette puissance et à cet accomplissement de la masculinité érudite, type de masculinité d'abord envisagé comme féminisante et fragilisante. Par l'incertitude entourant l'authenticité du duel, la fonction héroïsante associée au meurtre de Valance est difficilement attribuable. L'histoire nous montre que Stoddard semble avoir bénéficié de la mythification que le titre de « l'homme qui tua Liberty Valance » accorde dans l'Ouest. Malgré tout, ce

dernier, comme Doniphon, est dépossédé de l'héroïsme relié à l'acte meurtrier par le possible et envisageable subterfuge qui est mis de l'avant par le *westerner*. Toutefois, au point de vue du récit strictement cinématographique, Doniphon comme Stoddard sont tous deux considérés comme les protagonistes-héros de *Liberty Valance*. Quoi qu'il en soit, en se sacrifiant au profit de l'homme de l'Est, Doniphon accepte de laisser se produire le renversement socio-politico-culturel qui établira de nouveaux standards de puissance masculine, un nouvel Ouest où « [...] la violence, même bonne, de Doniphon doit faire place à la moralité de Stoddard (sic), homme de l'Est. » (Bellour 1993, p. 73.) La puissance virile masculine que le *westerner* représentait jusqu'alors tombe avec lui en désuétude pour faire place à une nouvelle masculinité, une masculinité de l'Est où l'homme trouve son assurance virile non pas dans les démonstrations physiques, mais dans l'acquisition d'un savoir et l'élaboration d'une réflexion.

L'évolution subie par le personnage de John Wayne mène Doniphon vers un démasculinisation qui trouve écho dans l'expérience de Will Munny interprété par Clint Eastwood dans *Unforgiven* (1992). Bien que Munny soit présenté plus explicitement que Wayne comme un homme féminisé et fragilisé par un sentiment de culpabilité et de regret lié à la relation à la femme, chaque personnage est marqué par une transmutation genrée. Cette métamorphose genrée des personnages est néanmoins opposée, passant par une démasculinisation chez Doniphon, alors que Munny est plutôt déféminisé par son changement comportemental menant à l'affrontement vengeur avec Little Bill Daggett/Gene Hackman. Il est également intéressant de souligner un parallèle coexistant entre les deux interprètes, Wayne et Eastwood, en ce qui a trait au rapport étroit qu'ils entretiennent entre leur « figure d'acteur » et leur rôle respectif. Wayne comme Eastwood ont personnifié à de nombreuses reprises des personnages types d'hommes en puissance. Les cowboys et les soldats héroïques de Wayne, ainsi que les miliaires et les *westerners* impassibles d'Eastwood – ces rôles ne constituent certes pas l'entière de la filmographie des deux comédiens, mais ils ont fortement marqué l'imaginaire collectif et la mémoire des spectateurs – ont participé à forger une aura de force masculine liée aux deux acteurs. Par l'intermédiaire de leurs personnages porteurs d'un *gender trouble*, ces deux comédiens ont pu participer à la déconstruction respective de leur image forte et virile, ajoutant de la sorte une ambiguïté genrée et une profondeur à l'évolution sociopsychologique de leurs personnages.

Rétrospectivement, le personnage de Doniphon, mais également ceux de Thomas Dunson (*Red River*, 1948) et d'Ethan Edwards (*The Searchers*, 1956) pourraient être considérés comme des prémisses de l'antihéros qui gagnera en popularité avec le développement du western crépusculaire : des héros imparfaits pouvant être affectés par une construction genrée complexe, une relation à la violence, une ambivalence du rapport entretenu entre bien et mal, etc. C'est ainsi que le personnage classique de Wayne tend vers une « crépuscularisation » inévitable avec l'arrivée d'une nouvelle ère du genre cinématographique westernien. L'Ouest sauvage tel qu'il fut mythifié se perd peu à peu en même temps que Doniphon glisse vers l'oubli. Cet oubli, John Ford l'a spécifié dès la séquence d'ouverture alors que les journalistes ignorent tout de ce que fut Doniphon et de son statut héroïsant, ignorant jusqu'à son nom. Lors de la séquence de conclusion suivant la fin du *flashback* narré par Stoddard, Ford choisit également de renforcer la notion d'oubli associée à la figure de Doniphon par le choix des journalistes et, indirectement, par ce choix sociétal consistant à conserver la légende plutôt que de chercher à rétablir la mythification de l'homme déchu (« This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend. »).

Le caractère crépusculaire de *Liberty Valance* de Ford permet ainsi de mettre en image un *gender trouble* complexe qui découle de la dualité et de la forte ambiguïté liées à l'opposition et au choc des figures westerniennes au moment de la déconstruction de l'Ouest sauvage mythifié.

Conclusion

Le western : possibilité d'un *gender trouble*

Alors que le western a longtemps été inscrit comme un genre cinématographique proposant une représentation centrée sur le masculin, le développement des études féministes, des *genders* et des *queer studies* amènent à une reconsidération de la proposition westernienne. L'analyse des représentations genrées dans les westerns de l'âge d'or étasuniens permet de démontrer qu'il existe une ambiguïté et une diversité des niveaux de représentation possibles du masculin et du féminin. Les frontières socialement délimitées entre les deux *genders* et l'aspect duel qu'elles entraînent ne suffisent pas à construire et à déterminer les personnages westerniens. En effet, les récits proposés par le genre cinématographique mettent en scène un *gender trouble* perceptible chez les personnages eux-mêmes, mais aussi par les interrelations dans lesquelles évoluent ces derniers. Ce trouble genré découle entre autres d'une diversité et d'une mixité des caractéristiques socialement et culturellement associées à l'un et l'autre des *genders*. Ainsi, les *genders*, les attributs qui leur sont « propres » et les perceptions à l'égard de l'appropriation des rôles sexuels entraînent l'idée de « performativité » telle que proposée par Judith Butler. Selon elle, les individus sont amenés à « performer » le *gender* qui leur est imposé dès la naissance en fonction de leur sexe. Ainsi, chaque société construit un rôle genré spécifique que se doivent d'imiter et d'interpréter les individus, afin d'éviter d'être projetés hors du cadre social délimité et accepté, d'être projetés hors de la « norme ». De même, à cette performativité normée, elle oppose la possibilité de « performer » le hors-norme et les caractéristiques genrées qui appartiennent à la « marge » culturelle.

Plusieurs contextes et mises en situation peuvent engendrer et mettre de l'avant un *gender trouble*. Dans le western *Red River* (1948) de Howard Hawks, ce trouble découle de deux facteurs, d'abord, celui de l'absence de la figure féminine provoquée par une mort prématurée et ensuite, celui d'un désir de reconstitution de la cellule familiale conventionnelle par trois hommes. Par son assassinat, la femme est brutalement éliminée du récit, ce qui entraîne l'absence physique de la figure féminine. Toutefois, le souvenir du personnage et

l'aura de son absence entraînent un phénomène d'absence/présence qui hantera les deux protagonistes masculins l'ayant côtoyé, Thomas Dunson (John Wayne), le fiancé de la défunte, et Nadine Groot (Walter Brennan), le compagnon fidèle de Dunson. Les deux amis se retrouvent seuls en compagnie de l'unique survivant du massacre commis par les Amérindiens, Matthew Garth (Montgomery Clift), un jeune garçon. C'est par cette réunion des trois hommes et par l'absence physique du féminin que ces trois protagonistes entreprendront de reconstruire la famille nucléaire socialement valorisée (notion empruntée à Martine Segalen), redistribuant entre eux le rôle du père (Dunson), le rôle de la mère (Groot) et le rôle du fils (Garth). Les trois personnages en viendront à performer les caractéristiques féminines et masculines en fonction du rôle qui leur a été inconsciemment imparti, et ce, par une forme de mimétisme socioculturel qui tient à la fois de la norme (famille nucléaire judéo-chrétienne) et du hors-norme, puisque cette famille s'éloigne de l'hétéronormativité socialement acceptée. Dunson s'approprie les caractéristiques de puissance de l'homme et il exerce sa fonction d'éducateur auprès de Matt, et ce, en ce qui a trait davantage au développement de la force et des aptitudes physiques, aux habiletés de tireur et aux capacités de gestionnaire. Garth devient de la sorte l'incarnation de la force du *westerner* qui lui a été inculquée par son père adoptif et devient l'une des seules figures masculines possédant suffisamment de puissance pour tenir tête et s'opposer à Dunson.

Toutefois, comme le fils côtoie à la fois le père et la mère, Garth en vient à se distinguer de l'instruction paternelle pour aussi emprunter aux valeurs maternelles incarnées par Groot. Matt développe ainsi une personnalité masculine en puissance qui se distingue de la force animale, émotionnelle et brute de l'homme blessé qu'est Dunson. Garth possède des caractéristiques socialement associées à l'émotivité féminine et qui devraient normalement féminiser et affaiblir le personnage. Cependant, ce respect pour l'autre, ce respect de la faiblesse humaine et ces facultés d'écoute qui devaient diminuer la puissance masculine chez Garth lui accordent une puissance différente par sa capacité à se faire apprécier et respecter du groupe d'hommes dirigé par lui et Dunson. Il obtient de la sorte l'appui des hommes du groupe qui choisissent de le suivre et de laisser derrière eux Dunson – qui devient ainsi la représentation de la menace de la vengeance de l'homme de l'Ouest – ce qui crée un renversement du rapport de force par cette appropriation par Garth de la force du nombre. Nadine Groot, en tant que figure maternelle, se trouve constamment déchiré entre le père et le

fils. Il se fait la voix critique de la conscience de Dunson – bien qu’il ne soit pas toujours écouté – et il accorde à son « fils » soutien et affection. Se réappropriant le rôle de la mère, Groot préférera suivre Matt puisque qu’il retrouve chez lui une constance et un discernement qui font défaut à son compagnon. En effet, depuis le décès de sa fiancée, Dunson s’enferme dans un aveuglement violent et troublé causé par les remords et la culpabilité, ce qui le rend instable, et cela même auprès du fidèle Groot. De la rupture et de la « trahison » au sein de la cellule familiale reconstituée découle la crainte de la figure forte du père. Cette dislocation ne peut d’ailleurs être réparée qu’avec le retour de la présence physique de la réelle figure féminine. C’est par le personnage de Tess Millay qu’un rétablissement des rôles genrés est rendu possible. Avec l’arrivée de la femme, elle permet ainsi de reconsolider les liens unissant Thomas Dunson et son fils adoptif, tout en se réappropriant la fonction de fiancée (de Matt) qui fait écho à la fiancée disparue du *western*. Bien que Millay se joigne au groupuscule filial composé des trois protagonistes masculins, cette dernière ne déconstruit pas totalement la cellule familiale reconstituée, chacun des trois conservant implicitement la fonction qu’il s’était inconsciemment vu attribuer. Cette présence féminine retrouvée par le personnage de Tess Millay participe plutôt au retour du rôle d’épouse. Ainsi, chacun des quatre personnages en vient à jouer plus ou moins consciemment tant la norme que le hors-norme, ainsi que les caractéristiques « propres » au féminin et au masculin. En rétablissant une forme d’équilibre par l’incorporation d’une femme au sein de la cellule familiale, le récit ne fait que brouiller de nouveau les frontières qui s’étaient tracées lors de la reconstitution du noyau « nucléaire », rendant les rôles caractéristiques difficiles à déterminer et beaucoup plus complexes que ce que propose le système genré socialement convenu. Les personnages de *Red River* ne parviennent jamais véritablement à trouver la place qui leur convient en se conformant aux limites imposées par la division binaire des *genders*.

Alors que, dans *Red River*, le processus de reconstruction de la cellule familiale est au cœur du développement d’un *gender trouble*, celui-ci se construit plutôt autour du rapport de la collectivité à l’individu dans les films *High Noon* (1952) de Fred Zinnemann et *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray. Réalisés dans un fort contexte de tension sociopolitique au moment du maccarthysme, les deux films proposent un brouillage des *genders* découlant d’une peur collective et ostracisante. Dans le western de Zinnemann, la peur collective agit sur

la féminisation du personnage principal, le marshal Will Kane (Gary Cooper), qui se trouve isolé du reste de la communauté et qui doit affronter seul un groupe de hors-la-loi cherchant à se venger de la ville dont il était, avec le juge, l'un des représentants de la loi. Kane, par sa fonction de marshal, devrait normalement représenter tout à la fois la puissance des armes et celle de la loi à faire régner. Le personnage n'est toutefois pas mis en scène de cette façon par l'importance qui est accordée au processus de féminisation dans lequel il est plongé par la peur de la mort et par l'inégalité du rapport de force dans lequel il se retrouve. Son épouse, Amy Fowler (Grace Kelly), est la première à entamer le processus d'isolement démasculinisant de son mari, alors qu'elle refuse toute manifestation de violence de la part de ce dernier, venant tout juste de quitter son poste de marshal. Le point de vue des deux époux diffère quant à l'idée de devoir qui y est rattaché : Fowler croyant que cela ne le regarde plus et qu'il devrait plutôt profiter de sa nouvelle vie; Kane croyant au contraire avoir encore des obligations face aux citoyens de Hadleyville tant que ne sera pas arrivé le nouveau marshal. Le processus d'abandon a ainsi enclenché cette incompréhension entre les deux époux et le désir ressenti par Amy – qui ne veut pas se rétracter face à ses valeurs pacifistes – de quitter la ville, que son époux la suive ou non.

L'isolement du personnage se poursuit alors qu'il ne parvient pas à obtenir le soutien de la communauté qu'il cherche à défendre. Tous sont envahis d'une peur contagieuse inspirée par la figure vengeresse de Frank Miller (Ian MacDonald) et cette peur collective entraîne Will Kane en marge de la société de laquelle il provient. Ce processus d'exclusion de la communauté d'Hadleyville amène Kane vers une exclusion plus profonde, celle de la norme. Bien que Kane se trouve à contre-courant de l'espace social, il n'est pas le seul personnage à présenter les caractéristiques marquant un trouble genré. La peur, qu'elle soit individuelle ou collective, agit comme un déclencheur qui en vient à brouiller la frontière divisant le masculin et le féminin. Des personnages tels que ceux d'Harvey Pell (Lloyd Bridges) ou d'Herb Baker (James Millican) entrent également dans un processus de démasculinisation par leur incapacité à dissimuler et à refouler le rapport fort à l'émotivité qui découle de la peur. L'autre personnage féminin, Helen Ramirez (Katy Jurado), se distingue de celui d'Amy Fowler par le fort caractère qu'elle manifeste. Cette dernière réussit à s'imposer auprès du monde d'hommes dans lequel elle évolue et son personnage est associé à l'expression d'une sexualité ne correspondant pas à la norme patriarcale du mariage. Elle se situe en quelque sorte en marge

de la société, ce qui explique la proximité qui la rapproche de Kane, mais elle demeure partiellement unie à ce cadre social par la peur qu'elle ressent malgré les tentatives de dissimulation et le déni. Helen Ramirez apparaît comme une représentation de la femme forte, voire masculinisée ou qui finit par entraîner une féminisation des hommes autour d'elle, et ce, plus que ne peut le faire la figure de la jeune épouse incarnée par Amy Fowler.

Ce n'est qu'en acceptant de se confronter à sa propre peur et d'entreprendre le duel que Will Kane réacquiert une certaine puissance qui lui permet de se lancer dans ce « duel ». Il se retrouve tout de même momentanément seul, ses concitoyens n'ayant pas changé d'avis. Toutefois, son épouse qui, la première, avait retiré son soutien à Kane, se rétracte finalement et vient en aide à son mari. Cette situation crée un bouleversement genré important, car la jeune femme choisit de s'approprier la puissance masculine des armes afin de protéger son mari du rapport inégal de force. Elle viendra d'abord en aide à son époux, puis aura besoin du secours de ce dernier pour l'aider à se libérer de Frank Miller qui l'utilise comme monnaie d'échange auprès de Kane. Toutefois, alors qu'elle se trouve toujours entre les mains de Miller, c'est par son intervention que le marshal parviendra à tuer le criminel. La peur collective a participé à positionner le marshal Kane – et maintenant Amy Fowler – en marge la société. Cependant, à l'issue de l'affrontement, Kane démontre une volonté évidente de demeurer dans cette marge qui l'exclut de la société qui le dégoûte et à laquelle il ne souhaite plus appartenir.

Cette même peur collective se manifeste dans le film *Johnny Guitar*, mais elle se manifeste plutôt par une haine répressive. Le western de Ray propose pour les deux personnages féminins, archétypes même de la femme forte s'étant réappropriée les attributs masculins (vêtements, armes à feu, propriétés...) afin de pouvoir s'imposer dans les territoires de l'Ouest et aspirer à une certaine réussite. Le récit met en place une forte opposition entre ces deux personnages féminins, de sorte que Vienna (Joan Crawford) voit sa position de puissance menacée par la rancune et le profond désir de vengeance ressentis par Emma Small (Mercedes McCambridge). Tout comme c'était le cas dans le film *High Noon*, la collectivité participe à la mise en marge des individus qui transgressent les codes sociaux qui ont été établis. Ainsi, un petit groupe de criminels mené par le Dancin' Kid (Scott Brady), Vienna, la femme forte représentante d'une modernité à venir, et Johnny Guitar (Sterling Hayden), l'inconnu nouvellement arrivé en ville et se refusant à porter une arme à feu, se trouvent

catégorisés comme des individus transgressifs pouvant représenter une menace parce qu'ils se refusent à entrer dans la norme et à la « performer ». La peur collective entame un important processus de ruptures et de peur individuelle dans la figure du couple. Le couple fissuré formé de Vienna et de Johnny devra ainsi passer par diverses « ruptures » (individuelles ou interrelationnelles) afin de parvenir à une réhabilitation et à une reconstruction qui soit fonctionnelle.

Les pressions exercées par la bande dirigée par Small entraîneront de multiples ruptures genrées (féminisation, déféminisation, masculinisation, démasculinisation). Une forte dualité marque par ailleurs le personnage d'Emma alors qu'elle défend les règles conventionnelles et archaïques proposées par la société tout en s'inscrivant en marge de cette même société par son désir de s'imposer en tant que figure d'autorité appartenant au féminin. Cet aspect duel chez Emma, lié à une volonté de conservatisme, entraîne une véritable chasse aux sorcières parmi les individus hors-norme. Alors que Vienna se réapproprie les appareils féminins dans l'espoir d'assurer sa survie, elle ne devra cette dernière qu'à l'intervention de son amant. À partir de ce moment, l'établissement du couple se fait autour d'un rapport d'égalité et de partage du masculin et du féminin chez l'un et l'autre des amoureux. Le rétablissement complet du collectif et de l'individuel ne devient possible qu'à la mort des deux individus entrant dans un rapport d'opposition avec le couple reconstruit, soit Dancin' Kid et Emma. La question se dégageant des westerns de Zinnemann et de Ray à propos de l'influence de la société et de la culture sur l'expression genrée de l'individu pousse également à chercher plus loin le pouvoir socioculturel. Alors que l'individu est amené à « performer » son *gender* selon les codes spécifiques de la culture dans laquelle il évolue et que les acteurs sont amenés à « performer » les personnages qui leur sont offerts sous les directives d'un cinéaste, ne peut-il y avoir des fusions et des similarités entre ces deux types de « performativité »? Jusqu'à quel point les pressions socio-politico-culturelles influent-elles sur chacune de ces « performances »? Il est en effet possible de se demander à partir de quels codes les interprètes féminins comme masculins se basent-ils afin d'incarner leurs personnages? Puisque l'individu est appelé à se conformer à la norme genrée définie afin d'éviter de se retrouver dans une marge « extérieure » et de devenir une altérité dérangeante, le comédien subit peut-être également les pressions sociales en ce qui concerne la performativité des *genders*. Malgré tout, le cinéma appartenant à la fiction, ce cadre fictionnel suffit-il pour permettre d'expérimenter

diverses représentations genrées sans qu'elles soient marginalisées et rejetées, donnant ainsi l'occasion de performer une autre norme, une « hors-norme »?

Le *gender trouble* mis en scène dans le western *The Man Who Shot Liberty Valance* réalisé par John Ford en 1962 provient quant à lui du processus de rupture et d'opposition qui naît de la rencontre entre l'homme de l'Est et l'homme de l'Ouest, l'un et l'autre défendant et croyant en des valeurs diamétralement opposées. Alors que l'homme de l'Est amène avec lui la force de l'instruction, de la connaissance, de la culture et du rationnel, l'homme de l'Ouest défend plutôt une émotivité brute, la capacité à manipuler les armes, la démonstration de force physique et de courage. Le personnage de Ransom Stoddard (James Stewart), avocat et intellectuel de l'Est entre ainsi en déphasage complet les idéologies de l'Ouest et il se trouve confronté aux figures types représentatives de ses valeurs. La rencontre de l'avocat avec le criminel Liberty Valance (Lee Marvin) et le *westerner* Tom Doniphon (John Wayne) provoque une féminisation du personnage qui n'est en rien adapté au territoire hostile et sauvage qu'il a atteint. En contrepartie, la féminisation de Stoddard est désamorcée par ses relations avec divers personnages secondaires masculins et féminins. Ces derniers démontrent un rapport à la peur qui ne se retrouve pas chez Stoddard, c'est le cas notamment du marshal Link Appleyard ou de Hallie, la femme garçon, qui craignent tous deux Valance. Stoddard est en effet féminisé par sa désadaptation aux rapports de force de l'Ouest et non par un sentiment de peur qu'il ne ressent pas véritablement à l'égard de ce que représente Liberty Valance. Afin de faire régner la justice, l'avocat cherche dans les textes de loi la solution qui ne peut être trouvée que dans la puissance des armes.

Toutefois, avec la construction du chemin de fer qui liera l'ensemble du territoire étasunien, les pressions de l'Est se font de plus en plus sentir dans l'Ouest. Le rapport aux législations et au juridique devient plus fort dans les états occidentaux et Tom Doniphon prend conscience de la désadaptation vers laquelle il se dirige en tant que représentant de la puissance idéalisée à l'Ouest. Il prend conscience du renversement qui s'opère face à Stoddard, renversement social et genré qui re-masculinise l'avocat tout en procédant lentement à la féminisation de la désuétude idéologique qu'il incarne. Seul l'amour de Hallie pourrait permettre au *westerner* de s'adapter à cet Ouest aux abords d'un procédé de civilisation, mais les sentiments de la jeune femme sont plutôt destinés à l'avocat qui voit en elle la possibilité

d'une stabilité et d'un avenir heureux. Les sentiments forts et sans calcul ressentis par Doniphon à l'égard de Hallie entraînent chez le *westerner* un processus d'autodestruction et d'autosacrifice. En effet, Stoddard accroît de plus en plus sa « puissance » et gagne aux yeux de la jeune femme un respect et une admiration tels que Tom sent les sentiments amoureux de Hallie lui échapper. Liberty Valance ayant été assassiné, Doniphon devient le dernier représentant de l'Ouest sauvage, il devient l'incarnation de l'Ouest déchu et reconstruit selon un nouveau code idéologique. Par son sacrifice, Doniphon assure le bien-être de la femme aimée auprès de Stoddard et facilite la réussite de ce dernier. La représentation de la confrontation des cultures de l'Est et de l'Ouest qui est mise en scène dans *Liberty Valance* se fait avec un regard plutôt négatif et cette différence culturelle accusée au sein d'une même nation se teinte d'une certaine nostalgie désabusée, car il y a perte de cette identité de l'homme de l'Ouest. Malgré le regard critique porté par Ford sur cette rencontre inévitable de deux « mondes opposés », serait-il possible de croire à l'importance de ce choc entre les « normes » de l'Est et de l'Ouest puisque c'est par ce choc qu'a été exacerbé le trouble genré latent qui existait sans être réellement perçu? C'est en effet au moment où ces deux cultures se heurtent qu'il est possible de constater la friabilité des frontières socio-culturelles qui ont été dessinées afin de scinder en deux ce qui appartient au domaine du sexe féminin et à celui du sexe masculin. Cette rencontre montre de ce fait que ces délimitations genrées ont été mises en place sans prendre en considération la complexité de l'individu en tant qu'être singulier, mais aussi en tant qu'être social ne pouvant être encadré par une norme restrictive consolidée uniquement dans un ordre socio-politico-culturel extérieur qui oublie la part intérieure singulière de l'humain. Ce conflit des frontières binaires prend ainsi plusieurs visages dans *Liberty Valance* : Est/Ouest, masculin/féminin, nature/culture...

Gender trouble et western : une ouverture affirmée

Les transformations diverses s'étant opérées dans la production westernienne ont conduit à une réaffirmation des possibilités du féminin et du masculin. Avec la production de plus en plus nombreuse de westerns crépusculaires, la représentation des *genders* a donc

beaucoup gagné en diversité, en complexité et en explicité. En 1994, par exemple, le film *Bad Girls* de Jonathan Kaplan, un western se destinant à un large public, a choisi de mettre en scène quatre protagonistes féminines. La présence de personnages de femmes s'impose de plus en plus dans les récits westerniens et la place qu'elles y occupent se fait plus importante. Le questionnement genré lié à la personnification des héros masculins comme féminins se trouve plus fortement ancré au cœur même du récit westernien porté à l'écran. Tout ce rapport aux *genders* et à la représentation qui peut en être proposée se fait sans doute plus évident encore dans un cinéma d'auteur qui décide de se réapproprier le genre et ses codes. C'est le cas notamment des films *The Ballad of Little Jo* réalisé par Maggie Greenwald en 1993 et *Dead Man* réalisé en 1995 par Jim Jarmusch.

Le film de Jarmusch met en scène le personnage de William Blake (interprété par Johnny Depp), un comptable de l'Est devant se rendre dans les territoires de l'Ouest afin de travailler pour John Dickinson (incarné par l'icône westernienne Robert Mitchum). Un peu à l'image de l'avocat Ransom Stoddard, le jeune homme apparaît en déphasage avec ce territoire sauvage et brut. Dès la séquence d'ouverture du voyage en train devant le conduire au village de Machine, le montage permet de comprendre la déterritorialisation progressive de Blake alors qu'il côtoie, au début du trajet, la population de l'Ohio dont les codes vestimentaires et les comportements sont similaires aux siens, puis se retrouve entouré de *westerners*, de chasseurs de bisons et d'hommes « grossiers » alors qu'il pénètre plus profondément dans les terres occidentales étasuniennes. Cette déterritorialisation du personnage se poursuit par son incapacité à manier les armes et par le fait que, contre son gré, ce territoire hostile de l'Ouest fera de lui un tueur et un hors-la-loi poursuivi par la justice. Le titre prend une importance particulière en ce qui a trait au personnage de Blake. Ce dernier est en effet touché par une balle qui lui inflige une blessure ne pouvant être soignée par Nobody (Gary Farmer), un amérindien qui deviendra son compagnon d'errance, et qui ne pourra que lui être fatale. Blake est ainsi transfiguré en fantôme – effet renforcé par les références nombreuses faites au défunt poète étudié par Nobody – condamné à entamer sur terre le dernier voyage qui le mènera vers la mort. Bien qu'il acquière de plus en plus de puissance par sa meilleure maîtrise des armes et qu'il entame ainsi une reterritorialisation, William Blake demeure cette ombre, cet homme marqué par l'aura fragilisant de la mort. La puissance des armes est constamment confrontée à la fragilisation physique du personnage qui glisse vers la

mort. Lors de ce voyage initiatique, les personnages de Blake et de Nobody sont amenés à rencontrer une multitude de personnages et à semer malgré eux la mort sur leur chemin. Une représentation explicite d'un trouble des représentations genrées est d'ailleurs proposée au moment où Blake rencontre un groupe formé de trois trappeurs aux comportements sexuels ambigus. L'un des personnages, « Sally » Jenko (Iggy Pop), s'affiche par ailleurs ouvertement dans des vêtements féminins (robe et bonnet). Ces trois personnages pour le moins déséquilibrés démontrent une fascination quasi homo-érotique pour William Blake et un attrait hypnotique pour la texture soyeuse de ses cheveux. L'attention qu'accorde Blake à soigner sa personne renforce quelque peu l'idée d'une féminisation du personnage. *Dead Man* propose diverses relations troubles dans lesquelles les personnages entament un brouillage des rapports au masculin et au féminin, l'importance accordée à cette ambiguïté genrée prend toute son importance par la représentation explicite qui est faite des *genders* et par l'ouverture à cette multiplicité des possibles.

Le film *The Ballad of Little Jo* réalisé en 1993 prend une importance toute particulière en ce qui concerne le rapport entretenu par le genre cinématographique westernien envers les *genders*. En effet, ce film apparaît comme une exception cinématographique, puisqu'il s'agit d'un western réalisé par une femme et ayant choisi comme protagoniste une femme se travestissant en homme. Basé sur une histoire vraie publiée dans un journal de l'époque, *Little Jo* met en scène Josephine (Suzi Amis), une jeune femme abandonnée par sa famille pour avoir mis au monde un enfant illégitime et amenée à se travestir en homme afin de pouvoir continuer à évoluer dans le monde masculin de l'Ouest. Alors qu'elle analyse le rapport au travestissement dans le film de Greenwald, Stella Bruzzi souligne que « [t]he most obvious statement being made through Jo's transvestism is the rejection of the frailty associated with femininity and the adoption of a male disguise as social protection. » (1997, p. 179) Le processus de masculinisation de Josephine conserve un caractère d'imprévu, elle opte pour les vêtements masculins alors qu'elle cherche à se défaire des appareils féminins qu'elle a trempés en fuyant deux hommes qui cherchaient à abuser d'elle. Puisque les vêtements féminins doivent être confectionnés sur place, elle s'approprie les vêtements masculins qui deviennent sa seule possibilité. De cette appropriation vestimentaire découlent de nombreuses possibilités d'avenir qu'il ne lui est possible d'envisager qu'en étant un homme et qu'en acceptant de

performer cette masculinité amorcée. Bruzzi précise que « [...] Jo does [...] find the privileges afforded a middle-class man, including property ownership and the right to vote. » (*Ibid.*, p. 179) Alors que Josephine est devenu Jo en tentant d'assurer sa survie, la jeune femme constate que divers rôles lui sont désormais accessibles en choisissant de mettre de côté sa « féminité ».

Jo entreprend son processus de transformation : « Little Jo literally learns how to be a man through mimicry of the gestures and attitudes shown by the men around her, and one lesson is teaching herself how to shoot accurately, which she does whilst tending sheep over her first winter alone. » (*Ibid.*, p. 181) Elle s'achemine dans un long processus solitaire de transformation pour ancrer en elle un « fort masculin ». Cette appropriation du masculin est renforcée alors qu'elle sauve et engage un travailleur chinois. Ce dernier devient l'incarnation de la féminité dissimulée puisque Jo doit s'assurer de préserver le statut social acquis par un simulacre de masculin. En travaillant pour elle, l'asiatique se réapproprie les tâches définies comme proprement féminines, faisant entre autres la cuisine. Par ailleurs, le corps même de cet homme se féminise lors d'une scène au cours de laquelle il se lave à la rivière. Filmé de sorte d'érotiser ce corps, il devient jusqu'à un certain point l'objet du désir de Jo. Bien que Jo soit biologiquement femme, l'effort de masculinisation est si profondément ancré en elle que ce désir ressenti pour l'homme se teinte d'un renversement. L'homme féminisé devient d'une certaine manière le désir refoulé du féminin – le désir d'une femme pour un homme, mais aussi le désir d'une « femme-homme » pour un « homme-femme ». Lorsque Tinman Wong (David Chung) découvre la véritable identité de Jo, il leur est alors possible de vivre leurs désirs réciproques dans une intimité qui se doit d'être conservée. Jo peut ainsi laisser libre cours à son désir, un désir de femme, et le vivre d'une façon saine, bien qu'il se doit d'être caché au reste de la société puisqu'un tel désir ne pourrait être accepté – que ce soit le désir d'un Jo-« homme » pour un homme (chinois, qui plus est) ou d'une « femme travestie » pour un homme. Toutefois, alors que Jo se réapproprie les attributs du féminin dans ces moments d'intimité, elle semble les interpréter dans un mimétisme factice, ne semblant plus savoir ce qui « doit » appartenir au féminin et ce qui « doit » appartenir au masculin. Malgré la complicité développée entre Jo et Tinman, les traces les plus profondes de son identité féminine demeureront secrètes alors qu'elle cache à tous sa maternité, cet élément de féminité « absolu » qui a mené la jeune femme à être déshéritée, entraînant de ce fait son exil et son travestisme. Le personnage de Jo incarne parfaitement l'idée d'un *gender trouble*. En effet, la

jeune femme se travestit pour se dissimuler sous les appareils du masculin, mais elle représente malgré tout l'image d'une femme forte et autonome, dont le courage et le sens de la justice dépassent même ceux des « véritables » hommes : elle choisit un travail rude et solitaire que les hommes refusent, elle apprend à chasser par elle-même, elle se construit une réputation et une situation, elle sauve la vie d'un être humain, etc. Cette capacité à représenter le masculin ou plutôt à incarner, à devenir le masculin explique d'ailleurs les réactions de révolte vécues par les personnages qui ont côtoyé Jo lorsqu'est révélé le sexe véritable de Josephine, et ce, plus spécifiquement en ce qui a trait à son meilleur ami Frank Badger (Bo Hopkins). Ce sentiment de crainte et de révolte ressenti par ce personnage prouve la difficulté de la société normative à accepter le fait que cette norme instaurée est faillible et que l'individu cherche à s'en distancer. La division des *genders* ne convient plus – mais a-t-elle déjà réellement été en mesure de convenir? – à déterminer et à définir parfaitement l'individu qui trouve dans la transgression et le « hors-norme » la complexité sociale, politique, culturelle, économique et genrée qui lui convient spécifiquement, chaque individu manifestant sa propre singularité. Par ailleurs, *Little Jo* entraîne toute une remise en question des codifications du genre cinématographique westernien qui persistent à faire sens commun. Ce western de Maggie Greenwald semble répondre au commentaire d'Anthony Mann¹⁴ au sujet de la place de la femme dans ce genre, puisque le film est entièrement tourné autour de l'histoire de la protagoniste féminine. « D'ailleurs, peut-être un jour, quelqu'un fera-t-il un western avec une femme pour personnage principal » concluait Mann. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un cas unique, car même le cinéma commercial dit *mainstream* a offert une nouvelle place à la femme westernienne avec le *Bad Girls* de Kaplan, mettant en scène des têtes d'affiche de l'époque telles que Drew Barrymore, Madeleine Stowe, Andie MacDowell et Mary Stuart Masterson. L'œuvre de Greenwald vient également contredire et remettre en question l'adage selon lequel les westerns sont tournés par des hommes avec des hommes pour des hommes, puisqu'elle a été réalisée par une femme et qu'elle met en scène une femme. Dans un tel cas, ce western se

¹⁴ En fait, on ajoute toujours une femme dans la ballade, parce que sans femme un western ne marcherait pas. Bien qu'elle ne soit pas nécessaire, tout le monde semble persuadé que vous ne pouvez pas vous en passer. Et vous êtes toujours embêtés par cette femme lorsque vous en arrivez au combat contre les Indiens, ou à la scène de la poursuite, ou à celle où le héros retrouve le traître : il faut alors inventer une astuce pour envoyer la femme dans un endroit où elle ne soit pas sur votre passage de façon à ne pas avoir besoin de la filmer. Oui, la femme n'a pas beaucoup d'importance dans les westerns, c'est triste à dire... D'ailleurs, peut-être un jour, quelqu'un fera-t-il un western avec une femme pour personnage principal. (Bitsch et Chabrol 1957, p. 6)

destine-t-il à un public féminin, masculin ou cherche-t-il plutôt à faire abstraction de *genders* pour plutôt s'adresser à l'individu en tant que film uniquement – sans distinction de genre, quel qu'il soit?

Bibliographie

- Aftalion, Florin. 2006. *Alerte rouge sur l'Amérique : retour sur le maccarthysme*. Paris : JC Lattès.
- Agel, Henri (dir.). 1961. « Le Western ». *Études cinématographiques*, vol. 2, no 12-13, hiver (4^e trimestre).
- Astre, Georges-Albert, et Albert-Patrick Hoarau. 1973. *Univers du western*. Coll. « Cinéma club ». Paris : Éditions Seghers.
- Ballerini, Étienne. 1998. « La grande contestation des années 60... et après ». *CinémAction*, no 86, 1^{er} trimestre, p. 116-121.
- Bastid, Jean-Pierre. 1961. « Un étranger ici-bas, Nicholas Ray en Amérique ». *Études cinématographiques*, no 8-9, été (2^e trimestre), p. 17-21, 34-37, 46-51.
- Bazin, André. 1955. « Évolution du western ». *Cahiers du cinéma*, no 54, p. 22-39, 89-90.
- . 1956. « Beauté d'un western : *The Man from Laramie* ». *Cahiers du cinéma*, no 55, janvier, p. 33-35.
- . 1961. « Le western : quatrième partie ». Dans *Qu'est-ce que le cinéma? Cinéma et sociologie*, p. 135-166. Coll. « 7^e Art ». Paris : Éditions du Cerf.
- Bellour, Raymond (dir.). 1968. *Le western : approches, mythologies, auteurs et acteurs, filmographies*. 2^e éd. Paris : Éditions 10/18 (Union générale d'éditions).
- Bingham, Dennis. 1994. *Acting Male : Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson, and Clint Eastwood*. New Brunswick/New Jersey : Rutgers University Press.
- Bitsch, Charles, et Claude Chabrol. 1957. « Entretien avec Anthony Mann ». *Cahiers du cinéma*, no 69, mars, p. 2-19.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bourget, Jean-Loup. 1983. *Le cinéma américain (1895-1980) : de Griffith à Cimino*. Paris : Presses universitaires de France.
- . 1990. *John Ford*. Coll. « Cinéma ». Paris : Éditions Rivages.
- Bourton, William. 2008. *Le western : une histoire parallèle des États-Unis*. Paris : Presses universitaires de France.

- Bruzzi, Stella. 1997. « The erotic strategies of androgyny: *The Ballad of Little Jo, The Crying Game, Orlando* ». Dans *Undressing Cinema : Clothing and Identity in the Movies*, p. 173-199. London & New York : Routledge.
- Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender*. London & New York : Routledge.
- . 2006a. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit par Cynthia Kraus. Coll. « Poche ». Paris : Éditions La Découverte.
- . 2006b. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Femininity*. London & New York : Routledge.
- . 2006c. *Défaire le genre*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Calvet, Yann. 2007. « L'homme de l'Ouest à son image ». *CinémAction*, no 124, 2^e trimestre, p. 185-193.
- Cieutat, Michel. 1988. *Les grands thèmes du cinéma américain*. Paris : Éditions du Cerf.
- . 1998. « La femme dans le western ou la star anonyme ». *CinémAction*, no 86, 1^{er} trimestre, p. 172-183.
- Coe, Jonathan. 2004. *James Stewart : une biographie de l'Amérique*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Cohen, Clélia. 2005. *Le Western*. Coll. « Petits cahiers ». Paris : Cahiers du cinéma (SCÉRÉN-CNDP).
- Cook, Pam. 2005. *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. London & New York : Routledge.
- Clum, John M.. 2002. « Fathers and Cowboys: Teaching Manhood ». Dans *He's All Man: Learning Masculinity, Gayness, and Love from American Movies*, p. 49-78. New York : Palgrave.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1972-1973. *L'anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie*. Coll. « Critique ». Paris : Éditions de Minuit.
- . 1980. *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*. Coll. « Critique ». Paris : Éditions de Minuit.
- Dupuis, Jean-Jacques. 1990. *Le Western*. Paris : Éditions J'ai lu.

- Durafour, Jean-Michel. 2007. *Hawks, cinéaste du retrait*. Paris : Presses universitaires du Septentrion.
- Escoube, Lucienne. 1965. *Gary Cooper : le cavalier de l'Ouest*. Coll. « 7^e Art ». Paris : Éditions du Cerf.
- Everson, William K., et George N. Fenin. 1973. *The Westerns from Silents to the Seventies*. New York : Grossman Publishers.
- Eyman, Scott. 2004. *John Ford : le pionnier du 7^e art 1894-1973*. Cologne : Tashen.
- Ford, Charles. 1964. *Histoire du western*. Paris : Éditions Pierre Horay.
- Giuliani, Pierre. 1987. *Nicholas Ray*. Paris : Éditions Edilig.
- Gledhill, Christine. 1995. « Women Reading Men ». Dans Pat Kirkham et Janet Thumim (éd.). *Me Jane: Masculinity, Movies and Women*, p. 73-93. New York : St. Martin's Press.
- Higgs, Robert J., et Ralph Lamar Turner. 1999. *The Cowboy Way: The Western Leader in Film. 1945-1995*. Westport/London : Greenwood Press.
- Irigaray, Luce. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Coll. « Critique ». Paris : Éditions de minuit.
- Kirkham, Pat, et Janet Thumim. 1993. « You Tarzan ». Dans Pat Kirkham et Janet Thumim (éd.). *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*, p. 11-26. New York : St. Martin's Press.
- . 1995. « Me Jane ». Dans Pat Kirkham et Janet Thumim (éd.). *Me Jane: Masculinity, Movies and Women*, p. 11-35. New York : St. Martin's Press.
- Kreidl, John Francis. 1977. *Nicholas Ray*. Boston: Twayne Publishers.
- Lauretis, Teresa de. 1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press.
- Lefebvre, Jacques. 1998. « *High Noon*, le western devient majeur ». *CinémAction : Western, que reste-t-il de nos amours*, no 86, 1^{er} trimestre, p. 200-207.
- Leguèbe, Éric. 1989. *Histoire universelle du western*. Paris : Éditions France-Empire.

- Leutrat, Jean-Louis. 1987. *Le western : archéologie d'un genre*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- . 1995a. *L'homme qui tua Liberty Valance : John Ford*. Paris : Éditions Nathan.
- . 1995b. *Le western : quand la légende devient réalité*. Coll. « Découvertes ». Paris : Gallimard.
- Leutrat, Jean-Louis, et Suzanne Liandrat-Guigues. 2007a. *Western(s)*. Coll. « 50 questions ». Paris : Klincksieck.
- . 2007b. *Splendeur du western*. Pertuis : Rouge Profond.
- Lherminier, Pierre (dir.). 1971. *Howard Hawks*. Paris : Éditions Seghers.
- Matthews, Leonard. 1985. *Histoire du western : 80 ans de cinéma*. Paris : Pierre Bordas & Fils.
- McBride, Joseph. 1987. *Hawks par Hawks*. Paris : Éditions Ramsay.
- McCann, Graham. 1993. *Rebel Males: Clift, Brando and Dean*. New Brunswick : Rutgers University Press.
- McDonald, Archie P. (éd.). 1987. *Shooting Stars: Heroes and Heroines of Western Film*. Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press.
- Metz, Christian. 1991. *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Navasky, Victor S.. 1982. *Les délateurs : le cinéma américain et la chasse aux sorcières*. Traduit par Philippe Bonnet et Sabine Boulongne. Paris : Éditions Balland.
- Pasolini, Pier Paolo. 1976. *L'expérience hérétique : langue et cinéma*. Traduit par Anna Rocchi Pulberg. Coll. « Traces ». Paris : Payot.
- Penley, Constance. 1993. « Féminisme, théorie du cinéma et machine célibataire ». *CinémAction*, no 67, 2^e trimestre, p. 29-33.
- Place, J.A.. 1973. *The Western Films of John Ford*. Kesington : Citadel Press.
- Rieupeyrout, Jean-Louis. 1964. *La grande aventure du western : du Far West à Hollywood (1894-1963)*. Coll. « 7^e Art ». Paris : Éditions du Cerf.

- Rocchia, Daniel. 1998. « Deux sœurs tragiques : Joan Crawford et Mercedes McCambridge dans *Johnny Guitar* ». *CinémAction : Western, que reste-t-il de nos amours*, no 86, 1^{er} trimestre, p. 188-191.
- Rosenbaum, Jonathan. 2005. *Dead Man*. Coll. « Cinéphilie ». Chatou : Éditions de La Transparence.
- Saada, Nicolas. 1963. « Les westerns fiévreux d'Anthony Mann ». *Cahiers du cinéma*, no 470 juillet-août, p. 18-22.
- Schneider, Monique. 2006a. *Généalogie du masculin*. Coll. « Champs ». Paris : Éditions Aubier, Flammarion.
- . 2006b. *Le Paradigme féminin*. Coll. « Champs ». Paris : Éditions Aubier, Flammarion.
- Segalen, Martine. 2008. *Sociologie de la famille*. 6^e édition. Paris : Armand Colin.
- Sennett, Ted. 1990. *Great Hollywood Westerns*. New York : Harry N. Abrams, Inc.
- Simsolo, Noël. 2007. *Howard Hawks*. Coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma ». Paris : Cahiers du cinéma.
- Thumim, Janet. 1995. « 'Maybe He's Tough But He Sure Ain't No Carpenter': Masculinity and In/competence in *Unforgiven* ». Dans Pat Kirkham et Janet Thumim (éd.). *Me Jane: Masculinity, Movies and Women*, p. 234-248. New York : St. Martin's Press.
- Toinet, Marie-France. 1984. *La chasse aux sorcières : le maccarthysme*. Bruxelles : Éditions Complexe.
- Török, Jean-Paul. 1999. *Pour en finir avec le maccarthysme : lumières sur la Liste Noire à Hollywood*. Paris : L'Harmattan.
- Viviani, Christian. 1982. *Le Western*. Paris : Éditions Henri Veyrier.
- Wagner, Jean. 1987. *Nicholas Ray*. Coll. « Cinéma ». Paris : Éditions Rivages.

Filmographie

Corpus central

- Altman, Robert (réal.). 1971. *John McCabe* [*McCabe and Mrs. Miller*]. États-Unis. David Foster Productions.

Cimino, Michael (réal.). 1980. *Les portes du paradis* [*Heaven's Gate*]. États-Unis. Partisan Productions.

Eastwood, Clint (réal.). 1992. *Impardonnable* [*Unforgiven*]. États-Unis. Malpaso Productions.

Ford, John (réal.). 1962. *L'homme qui tua Liberty Valance* [*The Man Who Shot Liberty Valance*]. États-Unis. Paramount Pictures.

Greenwald, Maggie (réal.). 1993. *The Ballad of Little Jo*. États-Unis. Joco.

Hawks, Howard (réal.). 1948. *La rivière rouge* [*Red River*]. États-Unis. Charles K. Feldman Group.

Jarmusch, Jim (réal.). 1995. *Dead Man*. États-Unis, Allemagne et Japon. Pandora Filmproduktion.

Leone, Sergio (réal.). 1968. *Il était une fois dans l'ouest* [*C'era una volta il West*]. Italie et États-Unis. Finanzia San Marco.

Ray, Nicholas (réal.). 1954. *Johnny Guitare* [*Johnny Guitar*]. États-Unis. Republic Picture.

Roy Hill, George (réal.). 1969. *Butch Cassidy et le Kid* [*Butch Cassidy and the Sundance Kid*]. États-Unis. Campanile Productions.

Zinnemann, Fred (réal.). 1952. *Le train sifflera trois fois* [*High Noon*]. États-Unis. Stanley Kramer Productions.

Corpus général

Boetticher, Budd (réal.). 1956. *Sept hommes à abattre* [*Seven Men from Now*]. États-Unis. Batjac Productions.

Borzage, Frank (réal.). 1936. *Désir* [*Desire*]. États-Unis. Paramount Pictures

Brooks, Richard (réal.). 1966. *Les professionnels* [*The Professionals*]. États-Unis. Columbia Pictures Corporation.

Capra, Frank (réal.). 1936. *L'extravagant M. Deeds* [*Mr. Deeds Goes to Town*]. États-Unis. Columbia Pictures Corporation.

Capra, Frank (réal.). 1939. *Monsieur Smith au sénat* [*Mr. Smith Goes to Washington*]. États-Unis. Columbia Pictures Corporation.

Capra, Frank (réal.). 1941. *L'homme de la rue* [*Meet John Doe*]. États-Unis. Frank Capra Productions.

Costner, Kevin (réal.). 1990. *Il danse avec les loups* [*Dances with Wolves*]. États-Unis et Grande-Bretagne. Majestic Films International.

Cukor, George (réal.). 1940. *Indiscrétions* [*The Philadelphia Story*]. États-Unis. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Curtiz, Michael (réal.). 1961. *Les Comancheros* [*The Comancheros*]. États-Unis. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Daves, Delmer (réal.). 1950. *La flèche brisée* [*Broken Arrow*]. États-Unis. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Daves, Delmer (réal.). 1957. *3h10 pour Yuma* [*3:10 to Yuma*]. États-Unis. Columbia Pictures Corporation.

Daves, Delmer (réal.). 1958. *Cow-boy* [*Cowboy*]. États-Unis. Columbia Pictures Corporation.

Dmytryk, Edward (réal.). 1954. *La lance brisée* [*Broken Lance*]. États-Unis. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Donner, Richard (réal.). 1994. *Maverick*. États-Unis. Warner Bros.

Dwan, Allan (réal.). 1954. *Quatre étranges cavaliers* [*Silver Lode*]. États-Unis. Benedict Bogeaus Production.

Eastwood, Clint (réal.). 1973. *L'homme des hautes plaines* [*High Plains Difter*]. États-Unis. Universal Pictures & Malpaso Company.

Eastwood, Clint (réal.). 1976. *Josey Wale hors-la-loi* [*The Outlaw Josey Wale*]. États-Unis. Warner Bros & Malpaso Company.

Eastwood, Clint (réal.). 1985. *Le cavalier solitaire* [*Pale Rider*]. États-Unis. Malpaso Company.

Farrow, John (réal.). 1953. *Hondo, l'homme du désert* [*Hondo*]. États-Unis. Warner Bros & Paramount Pictures.

Ford, John (réal.). 1939. *La chevauchée fantastique* [*Stagecoach*]. États-Unis. Walter Wanger Productions.

Ford, John (réal.). 1946. *La poursuite infernale* [*My Darling Clementine*]. États-Unis. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Ford, John (réal.). 1948. *Le massacre de Fort Apache* [*Fort Apache*]. États-Unis. Argosy Pictures.

Ford, John (réal.). 1948. *Le fils du désert* [*3 Godfathers*]. États-Unis. Warner Bros.

Ford, John (réal.). 1949. *La charge héroïque* [*She Wore a Yellow Ribbons*]. États-Unis. Argosy Pictures.

Ford, John (réal.). 1950. *Rio Grande*. États-Unis. Republic Pictures & Argosy Pictures.

Ford, John (réal.). 1956. *La prisonnière du désert* [*The Searchers*]. États-Unis. Warner Bros.

Ford, John (réal.). 1961. *Les deux cavaliers* [*Two Rode Together*]. États-Unis. Columbia Pictures Corporation.

Hathaway, Henry (réal.). 1954. *Le jardin du diable* [*Garden of Evil*]. États-Unis. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Hathaway, Henry (réal.). 1969. *Cent dollars pour un shérif* [*True Grit*]. États-Unis. Paramount Pictures & Hal Wallis Productions.

Hawks, Howard (réal.). 1938. *L'impossible monsieur Bébé* [*Bringing Up Baby*]. États-Unis. RKO Radio Pictures.

Hawks, Howard (réal.). 1939. *Seuls les anges ont des ailes* [*Only Angels Have Wings*]. États-Unis. Columbia Pictures Corporation.

Hawks, Howard (réal.). 1940. *La dame du vendredi* [*His Girl Friday*]. États-Unis. Columbia Pictures Corporation.

Hawks, Howard (réal.). 1941. *Sergent York* [*Sergeant York*]. États-Unis. Warner Bros.

Hawks, Howard (réal.). 1941. *Boule de feu* [*Ball of Fire*]. États-Unis. The Samuel Golwyn Company.

Hawks, Howard (réal.). 1944. *Le port de l'angoisse* [*To Have and Have Not*]. États-Unis. Warner Bros.

Hawks, Howard (réal.). 1946. *Le grand sommeil* [*The Big Sleep*]. États-Unis. Warner Bros.

Hawks, Howard (réal.). 1959. *Rio Bravo*. États-Unis. Warner Bros.

Hawks, Howard (réal.). 1966. *El Dorado*. États-Unis. Paramount Pictures.

Kaplan, Jonathan (réal.). 1994. *Belles de l'Ouest* [*Bad Girls*]. États-Unis. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Kasdan, Lawrence (réal.). 1985. *Silverado*. États-Unis. Columbia Pictures Corporation.

King, Henry (réal.). 1950. *La cible humaine* [*The Gunfighter*]. États-Unis. Twentieth Century Fox Film Corporation.

King, Henry (réal.). 1958. *Les Bravados* [*The Bravados*]. États-Unis. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Leone, Sergio (réal.). 1964. *Pour une poignée de dollars* [*Per un pugno di dollari*]. Italie. Constantin Film Produktion.

Leone, Sergio (réal.). 1965. *Et pour quelques dollars de plus* [*Per qualche dollaro in piu*]. Italie. Constantin Film Produktion & Produzioni Europee Associati (PEA).

Leone, Sergio (réal.). 1966. *Le bon, la brute et le truand* [*Il buono, il brutto, il cattivo*]. Italie. Produzioni Europee Associati (PEA).

Leone, Sergio (réal.). 1971. *Il était une fois la révolution* [*Giù la testa*]. Italie. Rafran Cinematografica & Euro International Film (EIA).

Levin, Henry (réal.). 1957. *Jicop le proscrit* [*The Lonely Man*]. États-Unis. Paramount Pictures.

Lubitsch, Ersnt (réal.). 1940. *Rendez-vous* [*The Shop Around the Corner*]. États-Unis. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Mann, Anthony (réal.). 1950. *Winchester '73*. États-Unis. Universal International Pictures (UI).

Mann, Anthony (réal.). 1950. *Les Furies* [*The Furies*]. États-Unis. Hal Wallis Productions.

Mann, Anthony (réal.). 1952. *Les affameurs* [*Bend of the River*]. États-Unis. Universal International Pictures (UI).

Mann, Anthony (réal.). 1953. *L'appât* [*The Naked Spur*]. États-Unis. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Mann, Anthony (réal.). 1954. *Je suis un aventurier* [*The Far Country*]. États-Unis. Universal International Pictures (UI).

Mann, Anthony (réal.). 1955. *L'homme de la plaine* [*The Man from Laramie*]. États-Unis. Columbia Pictures Corporation & William Goetz Productions.

Mann, Anthony (réal.). 1957. *Du sang dans le désert* [*The Tin Star*]. États-Unis. Perlsea Company.

Mann, Anthony (réal.). 1958. *L'homme de l'Ouest* [*The Man of the West*]. États-Unis. Ashton Productions & Walter Mirisch Productions.

Mann, Anthony (réal.). 1960. *Cimarron*. États-Unis. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Marshall, George (réal.). 1939. *Femme ou démon* [*Destry Rides Again*]. États-Unis. Universal Pictures.

Maté, Rudolph (réal.). 1955. *Le souffle de la violence* [*The Violent Men*]. États-Unis. Columbia Pictures Corporation.

Neilson, James (réal.). 1957. *Le survivant des monts lointains* [*Night Passage*]. États-Unis. Universal International Pictures (UI).

Nelson, Ralph (réal.). 1970. *Soldat bleu* [*Soldier Blue*]. États-Unis : AVCO Embassy Pictures.

Peckinpah, Sam (réal.). 1962. *Coups de feu dans la Sierra* [*Ride the High Country*]. États-Unis. 20th Century Fox.

Penn, Arthur (réal.). 1970. *Les extravagantes aventures d'un visage pâle* [*Little Big Man*]. États-Unis. Cinema Center Films.

Pollack, Sydney (réal.). 1972. *Jeremiah Johnson*. États-Unis : Sanford Productions & Warner Bros.

Polonski, Abraham (réal.). 1969. *Willie Boy* [*Tell Them Willie Boy Is Here*]. États-Unis. Universal Pictures.

Post, Ted. 1968. *Pendez-les haut et court* [*Hang 'Em High*]. États-Unis Leonard Freeman Production & Malpasos Company.

Preminger, Otto (réal.). 1954. *La rivière sans retour* [*River of No Return*]. États-Unis. Twentieth Century-Fox Film Corporation.

Ray, Nicholas (réal.). 1955. *La fureur de vivre* [*Rebel Without a Cause*]. États-Unis. Warner Bros.

Ritt, Martin (réal.). 1967. *Hombre*. États-Unis. Twentieth Century-Fox Film Corporation.

Stevens, George (réal.). 1953. *L'homme des vallées perdues* [*Shane*]. États-Unis. Paramount Pictures Corporation.

Sturges, John (réal.). 1956. *Coup de fouet en retour* [*Backlash*]. États-Unis. Universal International Pictures (UI).

Sturges, John (réal.). 1957. *Règlement de compte à O.K. Corral* [*Gunfight at the O.K. Corral*]. États-Unis. Paramount Pictures.

Sturges, John (réal.). 1958. *Le trésor du pendu* [*The Law and Jake Wade*]. États-Unis. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Sturges, John (réal.). 1960. *Les sept mercenaires* [*The Magnificent Seven*]. États-Unis. The Mirisch Corporation.

Vidor, King (réal.). 1946. *Duel au soleil* [*Duel in the Sun*]. États-Unis. Selznick Studio.

Vidor, King (réal.). 1955. *L'homme qui n'a pas d'étoile* [*Man Without a Star*]. États-Unis. Universal International Pictures (UI).

Wellman, William A. (réal.). 1951. *Convoi de femmes* [*Westward the Women*]. États-Unis. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Winner, Michael (réal.). 1971. *L'homme de la loi* [*Lawman*]. États-Unis. Scimitar Films.

Wyler, William (réal.). 1958. *Les grands espaces* [*The Big Country*]. États-Unis. Anthony Productions & Worldwide Productions.